

40
(Arch.)

173

8

DIE RESTAURATION

DER

VENUS VON MILO



Arch. 4° 173 f

Saloman

13-14

<36643234170013 

<36643234170013

Bayer. Staatsbibliothek



ΑΡΧΟΣ ΉΝΙΔΟΥ
ΕΠΙΣΤΑΠΟΛΙΑΝΔΡΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ

DIE RESTAURATION

DER

VENUS VON MILO

DEN MANEN DE CLARACS

GEWIDMET

VON

OSKAR SALOMAN.

STOCKHOLM 1896



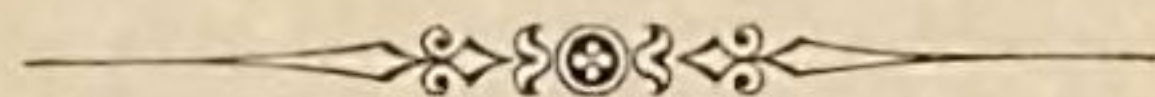
DIE RESTAURATION
DER
VENUS VON MILO

DEN MANEN DE CLARACS

GEWIDMET

VON

GESKEL SALOMAN.



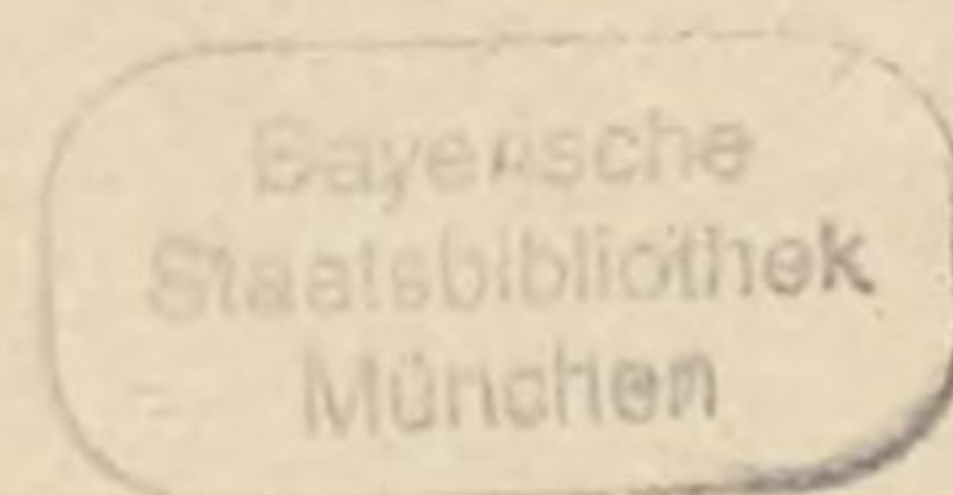
STOCKHOLM 1895.

Die Bezeichnungen »rechts« und »links« sind nicht vom Beschauer, sondern von der Statue zu verstehen.



Inhalt.

	Seite.
Vorwort	V.
Die Urkunden hinsichtlich der Plinthe	I.
Die vorhandene Plinthe	14.
Beschaffenheit der Statue im Uebrigen und was daraus zu schliessen ist . . .	21.
Das Motiv der Venus von Milo	33.
Was uns die Repliken lehren	41.
Forschungen nach dem Original	62.
Verzeichniss der Illustrationen	73.



Vorwort.

Seitdem ich meine Vorlesungen: *La statue de Milo I u. II* in den Jahren 1878 und 1880 veröffentlicht hatte, habe ich meine Forschungen über die berühmte Statue mit wenigen Unterbrechungen sowohl theoretisch wie praktisch fortgesetzt. Meine frühere Auffassung war, wie die mancher anderer Archäologen durch die falsche Zusammensetzung der Statue, welche ihr eine übertriebene Beugung nach der rechten Seite gab, beeinflusst. Dass der Charakter der Statue durch die Corrigirung des Herrn Felix Ravaisson, im Jahre 1884, so bedeutend modificirt werden konnte, hatte ich mir nicht vorgestellt. Millingen würde, nach der jetzigen Aufstellung, seine Theorie vom Gegengewicht des Körpers auf der rechten Seite um die Schwere des Schildes auf der linken zu balanciren schwerlich veröffentlicht haben; Clarac, welcher von der Zusammensetzung der Statue im Atelier des Louvre fern gehalten wurde (Siehe dessen Brief an Forbin, F. Ravaisson *V. d. M.* 1871 p. 22) würde nicht gesagt haben, dass die Göttin in einer Gruppe das Ansehn haben würde, als zöge sie den Mann mit Gewalt an sich, und ich hätte, so viel ist sicher, meine Auffassung dieser Venus als Göttin der Wollust nicht gefasst. Denn ich fand Claracs Aeusserung richtig und es wurde in mir der Gedanke an einen Mann, der ihr widerstehen könnte geweckt, und so fand ich nur Herkules. Spätere, völlig objective Forschungen führten mich zu einem andern Resultate. Dahingegen wird man im Folgenden finden wie wenig ich an meinem, im zweiten Teile der Vorlesungen gegebenem Restaurationsvorschlage, was die Stellung der Arme betrifft, zu ändern brauchte, und dass der Begriff: Gruppe nur modificirt worden ist.

Bei meinen Forschungen belebte mich die Hoffnung, dass es den vereinten Bemühungen so vieler tüchtiger Archäologen, welche sich mit der Frage beschäftigen, schliesslich gelingen werde das melische Rätsel zu lösen. Als Führer bei diesen Studien leitete mich die Ansicht, dass ein Meisterwerk im verstümmelten Zustande nicht besser sein könne als in seiner Totalität, daher die Restauration das Kunstwerk nicht beeinträchtigen dürfe. Bei einem Meisterstücke, wie es die Venus von Milo ist, darf man Harmonie in allen Teilen voraussetzen.

Gefördert wurde ich in meiner Arbeit, hauptsächlich durch die Quellschrift, Claracs Notice, sodann durch die lebenswürdige Zuorkommenheit der Herren Felix und Charles Ravaisson, Vater und Sohn, indem sie mir bereitwillig Gipsabgüsse zur Verfügung stellten und mir jeden verlangten Nachweis bereitwillig mitteilten, so wie auch durch die Schriften des Ersteren. Ferner sei hier genannt Overbeck, Goeler v. Ravensburg, Otto v. Benndorf, Georg Treu und besonders Furtwänglers Aufsatz, die Venus von Milo in seinem: Meisterwerke der griechischen Plastik, durch welchen ich, wie man im Folgenden sehen wird (nach meiner Ueberzeugung) auf die rechte Spur geleitet wurde. Ihnen Allen sei mein ergebenster Dank dargebracht.

In dem folgenden Aufsätze erlaube ich mir meine Leser denselben Weg zu führen, auf den ich zu meiner Restauration der Venus von Milo gelangt bin. Es wird sich heraus stellen, dass ich denselben, befreit von jeder vorgefassten Meinung eingeschlagen habe und mich nur von den äusseren und inneren technischen Verhältnissen der Statue habe leiten lassen. Den Anfang machte ich mit der Plinthe, über welche ich eine Broschüre im Jahre 1884 herausgab. Da dieselbe jedoch nur in wenigen Exemplaren gedruckt wurde, so wiederhole ich dieselbe hier mit einigen Zusätzen und Verbesserungen, welche durch die spätere Litteratur veranlasst sind. Um jedoch Denjenigen, welche diese Broschüre gelesen haben eine überflüssige Arbeit und Zeitverlust zu ersparen, werde ich den Anfang der wichtigsten Zusätze durch einen Stern bemerklich machen.

In meiner Abhandlung: La Statue de Milo I p. 10 habe ich eine kurze Bemerkung über die Zugehörigkeit des mitgefundenen Basisfragmentes mit den Worten beschlossen: »La question de savoir si la fausse plinthe a jamais été ajoutée à celle de la statue ne me semble pas encore résolue; il suffit de savoir qu'elle ne faisait pas partie de la plinte originale.« Seitdem habe ich die Frage einer eingehenderen Prüfung unterzogen und bin dabei zu einem andern Resultate als damals gekommen, welches ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe.

Stockholm im April 1895.

Geskel Saloman.

Die Urkunden hinsichtlich der Plinthe.

Die Ansicht, dass ursprünglich etwas an der linken Seite der Aphrodite von Melos gestanden haben müsse, wird von mehreren Archäologen und Künstlern geteilt. Hier soll nur der Umstand geltend gemacht werden, dass die Behandlung der Draperie an der linken Seite eine skizzenhafte ist, und *dass man genötigt war in Paris hier an der unteren Partie Falten anzusetzen*, welches dafür zu sprechen scheint, dass an dieser Seite wirklich etwas fehlt. Hat nun ein Gegenstand wie ein Cippus oder eine Herme, an der linken Seite der Statue gestanden, so muss die Plinthe an dieser Seite verlängert gewesen sein. Die meisten Repliken der Statue haben leider gleichfalls verstümmelte Plinthen, aber eine derselben, die Venus von Capua, ist mit ihrer antiken Plinthe auf uns gekommen, und diese ist in der Tat an der linken Seite verlängert. (Taf. II. Fig. 2.)

Ein Stück Marmor, welches eine Inschrift trug, an der Plinthe passte (wie weiterhin nachgewiesen werden soll) und dieselbe an der linken Seite verlängerte, wurde auch von Melos mit nach Paris gebracht.¹ Dieses Stück Marmor war, nach Claracs Aussage von einem etwas gröberen Korn² und die Inschrift deren Charaktere dem letzten Jahrh. vor unserer Zeitrechnung angehörten,³ bezeichneten einen Künstler dessen Name unbekannt war. Man war indessen fest überzeugt, dass die Statue aus dem vierten Jahrh. v. Chr. stamme, ja, dass sie ein Originalwerk wenigstens des Praxiteles sei, und da das Inschriftstück also nur einer Restauration, welche ja falsch sein und irre leiten konnte, zugeschrieben wurde, so beseitigte man es vorläufig und zerstörte es vielleicht später; wenigstens ist es allen Nachforschungen nicht gelungen es wieder auf-

¹ Ob es gleichzeitig oder bei dem zweiten Excurs nach Milo von dort nach Paris gebracht wurde, ist zweifelhaft, ändert aber jedenfalls nichts an der Sache.

² De Clarac, Notice 1821, p. 24.

³ Hierüber siehe weiter unten.

zufinden.¹ Wir haben jedoch eine Zeichnung der Statue mit dem angesetzten Inschriftstück, von dem jungen Debay im Atelier des Louvre angefertigt und von Clarac in seiner Notice veröffentlicht. (Taf. I. Fig. 1.)

Ausserdem haben wir Aussprüche dreier Augenzeugen, Quatremère-de-Quincy,² de Clarac und Bins de Saint-Victor,³ welche zum Teil unter sich und mit der Zeichnung im Widerspruch zu stehen scheinen.

Die Archäologen der Jetztzeit, welche über diesen Gegenstand geschrieben haben, besonders Veit Valentin, Preuner und Overbeck, wählen sich deshalb aus den vorhandenen Urkunden dasjenige aus, was mit ihren respectiven Ansichten übereinstimmt. Preuner hält sich an die Bruchlinie der Zeichnung so wie an die Aussage Claracs von der Verschiedenheit des Marmors, wohingegen er Quatremère-de-Quincy und St. Victor gegenüber, welche von Schnittflächen sprechen, behauptet: »man sah keine Schnittflächen, ... sondern *vermutete* das Inschriftfragment werde einstmals so zugeschnitten gewesen sein».⁴ Nach Preuner konnte das Basisfragment weder ursprünglich noch durch eine Restauration der mel. Statue angehören. — Overbeck behauptet im Gegenteil, der Marmor des Plinthenfragmentes könne nicht verschieden gewesen sein von dem der faktischen Plinthe, wie es Clarac angiebt, hält sich an dessen andere Aussage von Brüchen und an die Bruchlinie der Zeichnung. Quatremère-de-Quincys und St. Victors Aussagen von Schnittflächen werden auch von Overbeck verdächtigt. Er glaubt an die ursprüngliche Zugehörigkeit und an einen einfachen Bruch.⁵ — Veit Valentin nimmt an, dass die Zeichnung nicht übereinstimme mit dem was der Zeichner tatsächlich gesehen habe und wenn Clarac von Brüchen und von einer Reparation der Plinthe spricht, so behauptet V. V. eine Reparation schliesse absolut Bruchflächen aus und setze Schnittflächen voraus, »die Clarac *also* ganz ebenso wie Q. d. Q. gesehen hat».⁶ Veit Valentin schreibt das Inschriftstück einer Restauration zu.

»Hätten die Berührungsränder an der Vorderseite«, sagt er, »wirklich so ausgesehen wie sie im Holzschnitt (Kupferstich bei Clarac) scharf gezeichnet erscheinen, so wäre bei solchem Ineingreifen irgend ein Zweifel an der Zusammengehörigkeit undenkbar gewesen und von vorn

¹ In einem Briefe an den Grafen Forbin, damaligen Direktor des Museums im Louvre, beklagt sich Clarac darüber, dass man ihm betreffs der Restauration und Aufstellung der mel. Statue nicht zu Rate gezogen habe, und dass seine »Notice« über die Venus dem Könige nicht gezeigt worden war (Félix Ravaisson V. d. M. 1871 S. 23). Die Ursache war wahrscheinlich, dass er in dieser »Notice« den Künstlernamen auf dem Basisfragment für den des Meisters der Statue, und diese für eine *Reproduktion* der koischen Venus hält.

² Sur la statue ant. de Venus.

³ Bouillon. Musée des antiques I, II.

⁴ Preuner. Ueber die Venus v. Milo S. 44 ff.

⁵ Ber. d. k. sächs. Gesellsch. d. W. (1881.) T. I, II. S. 97 ff.

⁶ Neues über die V. v. M. S. 23.

herein ausgeschlossen geblieben.»¹ Aber Clarac bezweifelte diese Zusammengehörigkeit keinesweges, und, wie gesagt, nur die Verschiedenheit des Marmors und die vorgefasste Meinung über die Entstehungszeit der Statue konnten Andere dazu bestimmen die Plinthe zu verwerfen.² Dass diese genau gepasst habe, ist nicht allein durch die Zeichnung konstatirt. »Unreife, Unbildung, Mangel an Verständniss» um die Ansatzlinie richtig zu zeichnen, darf man Debay nicht einer perspektivisch fehlerhaften Linie halber vorwerfen;³ bedeutende Künstler lassen sich oft in dieser Hinsicht Fehler zu Schulden kommen. Für die Richtigkeit der gezeichneten Ansatzlinie bürgt die Veröffentlichung derselben durch Clarac, welcher über die Plinthe schrieb, und die Zeichnung ohne Anmerkung beifügte. *Auch scheinen die an der linken Seite angesetzten Falten genau in der Höhe anzufangen, wo das Basisfragment hinaufreichte und von welcher Stelle bis zu der in Paris gearbeiteten niedrigeren Plinthe wirklich eine Lücke entstand, welche auf irgend eine Art ausgefüllt werden musste.*

Hätte das Basisstück einem andern Skulpturwerke angehört und nur so einigermaßen hier gepasst, so würde Q. v. Q., der ersteres annahm und dafür eiferte es zu verwerfen, letzteres gewiss betont haben. Er sagt aber nur: »Dies Stück Marmor wurde ohne Zweifel in der Epoche der Restauration schräge zugeschnitten um der Statue an der Seite des linken Beines oder Fusses eine Stütze wiederzugeben.« Er sah also jedenfalls, dass dieses Stück Marmor bearbeitet war und zwar um an die Basis der Venus angesetzt zu werden. Auch Bins de Saint-Victor, welcher die Statue im Atelier des Restaurators in Paris gesehen hatte und auch für die Verwerfung des Inschriftstückes eifert, indem er die Verdienste der Statue noch über diejenigen der Parthenonskulpturen erhebt und sie für ein Originalwerk des Praxiteles hält, sagt: »L'inscription était gravée sur un morceau de marbre taillé en biseau pour être encastré dans la plinthe, laquelle a été entaillée elle-même justement autant qu'il le fallait pour qu'il pût y être parfaitement ajusté.« Dieser Umstand, dass die alte Plinthe gleichfalls behauen gewesen, wird nur von St. Victor angemerkt. Es ist kein Grund vorhanden die Kraft seines Zeugnisses zu verringern, wie es Preuner mit den Worten tut: »Diese Angabe muss ungenau sein; sie gibt offenbar nur, wie das zu gehen pflegt, als Tatsache an, was die Gewährsmänner von St. Victor als Vermutung ausgesprochen hatten.«⁴ Dass St. Victor nicht nötig hatte sich auf die Aussage Anderer zu verlassen, sehen wir aus dem was er hinsichtlich des Armfragmentes sagt: »Quant à la portion du bras que nous avons vue rétablie, provisoirement à sa place«, und »au moment où nous écrivons cette notice, la Vénus de Melos vient d'être placée dans les salles du Musée; et ce n'est pas sans quelque étonnement que nous l'avons revue privée de cette portion de bras que l'on y avait tres-adroitemment rajustée dans les

¹ Neues über die V. v. M. S. 25.

² Vgl. den Brief von Longperier. Frieder. Baust. S. 334.

³ Neues über die V. v. M. 25.

⁴ A. a. O. S. 45.

ateliers de la restauration.» Sollte er sich dennoch für die Plinthe auf Vermutungen Anderer verlassen haben um eine Wahrnehmung mitzuteilen, welche sich weder bei Q. d. Q. noch bei Clarac findet? Nein, als Augenzeuge sagt er, dass beide Plinthen bearbeitet waren und vollkommen passten.

Noch umständlicher spricht sich Clarac hierüber aus. Da Q. d. Q. behauptet hatte, die Inschrift müsse sich zufällig auf diesem Marmorstück befunden haben, so sagt er: »Wie kann man glauben, dass man, um das Stück zu ersetzen, welches an der verstümmelten Basis fehlt, sich eines Marmors bedient haben sollte, auf welchem schon eine Inschrift, welche auf die Statue keinen Bezug hatte, eingegraben war, und dass man deshalb *viele Sorgfalt (précaution) angewandt habe*, damit diese Inschrift, ohne jegliches Interesse, unnütz zu erhalten und deren Unächtheit leicht hätte nachgewiesen werden können, *genau in die Fluchtfläche der alten Plinthe kam* und dass sie *»s'ajustât exactement par derrière et de côté avec ses fractures?»*

Ueber diese Stelle commentirt Veit Valentin folgendermassen: »*Ses fractures* sind grammatisch und logisch die *fractures* der *hypothetisch vorausgesetzten*,¹ bereits vor der Restauration und der Anfügung an die Basis der Statue als vorhanden gedachten Inschrift: das versteht weder Preuner noch Overbeck.»² Ich möchte wohl wissen wer das verstehen kann. Wie kann von Brüchen einer als hypothetisch vorausgesetzten und als *vorhanden gedachten* Inschrift, welche genau gepasst habe, die Rede sein? Nein, Clarac und Q. d. Q. sprechen beide von einer und derselben, wirklich existirenden Inschrift, welche sie vor Augen hatten, und welche die Debay'sche Zeichnung uns erhalten hat. Nur über den Wert dieser Inschrift sind sie uneinig, indem Q. d. Q. meint, man habe das erste beste Marmorstück benutzt ohne sich darum zu kümmern, dass es eine Inschrift trug, wohingegen Clarac annahm, die Inschrift sei erst nach der Restauration auf die Ergänzungsplinthe eingehauen worden,³ oder man habe eben deswegen dieses Stück Marmor gewählt, weil man wusste, dass der Name, den es trug, derjenige des Autors der mel. Statue sei.⁴ Nur in diesem Falle ist es ihm erklärlich, dass man so viele Sorgfalt angewendet hatte um die Ergänzungsplinthe anzupassen. Claracs Erklärung ist ebensowol hypothetisch wie Q. d. Q's, die Inschrift selbst aber factisch. Dass Clarac zwei verschiedene Annahmen umfasst: entweder der Name des Autors sei nach der Restauration auf die Ansatzplinthe eingehauen worden, oder er befand sich schon vorher auf derselben, deutet in der Hauptsache kein Schwanken an. In beiden Fällen wird das Ansatzstück einer Restauration zugeschrieben und in beiden wird der Name als der richtige anerkannt.

¹ Die Cursivirung rührt von V. V. selbst her.

² A. a. O. S. 23.

³ Clarac, a. a. O. p. 49.

⁴ Ib. »si elle était antérieure à la restauration, elle avait appartenu à un ouvrage du même sculpteur.»

Nicht Veit Valentin allein, sondern sämtliche Archäologen welche über diese Frage geschrieben haben, beziehen »ses fractures« auf das Inschriftstück anstatt auf die alte Plinthe. Aber ein Gegenstand kann nicht »s'ajuster« mit sich selbst, sondern nur mit einem andern Gegenstande; das Inschriftstück kann sich nicht mit seinen Brüchen ajustiren. Man sagt »une chose s'ajuste bien à une autre« und »avec une autre«.¹ Hätte Clarac anstatt »avec« gesagt »à«, nämlich »l'inscription arrivât bien juste dans l'alignement de la surface antérieure de l'ancienne plinthe et s'ajustât exactement par derrière et de côté à ses fractures«, så würde man sofort gesehen haben, dass »ses fractures« die Brüche der »ancienne plinthe« sind; nur mit diesen konnte das Fragment sich ajustiren. Darin bestand eben die grosse Sorgfalt, von der Clarac spricht, dass man die Inschrift, d. h. das Marmorstück mit der Inschrift so sauber behauen hatte, dass es sich an die Brüche der alten Plinthe vollkommen anschloss. Nur so, und nicht anders, ist der Satz verständlich. Eine solche Absurdität, dass zwei verschiedene Marmorplinthen genau mit ihren Brüchen aneinander gepasst hätten, hat Clarac nirgends gesagt.² Ihm ist eben diese mühevollen Bearbeitung der Ansatzplinthe ein starker Beweis für ihre Zugehörigkeit; ein Aneinanderpassen von Schnittflächen hätte eher zufällig sein können.

Wenn Clarac von Brüchen, Quatremère-de-Quincy von Schnittflächen spricht, so macht St. Victor den Vermittler, indem dieser sagt, die alte Plinthe sei *zum Teil* behauen gewesen. War sie es nicht ganz, so müssen allerdings Brüche und Schnittflächen existirt haben.

Sehen wir von der vereinzelter Behauptung des verschiedenen Marmors ab (ohne diese Claracs Aussage zu verwerfen), so leugnet Q. d. Q. nicht, dass das Inschriftstück gepasst habe. Er glaubt an eine Restauration in der antiken Zeit. St. Victor sagt, es habe gepasst; dasselbe sagt Clarac, und die Zeichnung zeigt es ebenfalls. Wir haben also ein negatives und drei positive Zeugnisse dafür, dass das Inschriftstück gepasst habe; es *muss* also zugehörig gewesen sein. — Quatremère-de-Quincy, Clarac und St. Victor bezeugen alle drei, dass die Inschriftplinthe behauen gewesen sei; sie konnte also von der Basis der mel. Statue nicht einfach abgebrochen sein, selbst wenn Overbecks Zweifel an die Richtigkeit der Clarac'schen Aussage von der Verschiedenheit des Marmors berechtigt wäre. Gegen seine Annahme, dass die bedeutend verlängerte Plinthe aus demselben Block sollte hergestellt gewesen sein wie die untere Hälfte der Statue, spricht überdies der Umstand, dass sie überhaupt aus mehreren Blöcken gearbeitet ist. Eine solche Verschwendung einer-

¹ Littré. Dictionnaire français.

² Bevor ich diese Abhandlung zum Druck beförderte, habe ich mir die Meinung des Sprachgelehrten, Professor des Collège in Carouge (Genève) Mr. Lemaitre, welcher vor mehreren Jahren als Lehrer der französischen Sprache für die hiesigen Kgl. Prinzen berufen ward, über den fraglichen Satz erbeten; seine Antwort lautete: »Quoique la phrase de de Clarac soit mal construite, de même que beaucoup d'autres de cet auteur, le lecteur, qui ne s'occupera pas d'analyser les mots, rapportera tout naturellement le »ses« à l'ancienne plinthe (et non à l'inscription).«

seits und Oekonomie anderseits hinsichtlich des Marmors an einem und demselben Kunstwerke wäre wiederum ein neues Rätsel.

Nun ist aber noch eine Möglichkeit vorhanden, an die man damals nicht gedacht zu haben scheint, nämlich dass das Inschriftstück ursprünglich angesetzt gewesen sein konnte. Vielleicht dass Q. d. Q's Aeusserung »tout dénonce ces rapports et ces rajustements comme fait *après coups* et sans liaison avec la figure,¹ gegen eine solche Annahme, der ursprünglichen Stückung, gerichtet ist. Da er aber von dem »tout« nicht ein einziges Kennzeichen angiebt, so hat diese Aeusserung keinen wissenschaftlichen Wert.

Gegen die Zugehörigkeit der Anzatsplinthe ist auch angeführt worden ihre überragende Höhe über den mit der untern Hälfte der Statue zusammenhängenden Teil und die Anbringung der Inschrift an der linken Seite anstatt in der Mitte.²

Was den ersten Einwand betrifft, so kann man füglich fragen: wie konnte ein Restaurator auf den Einfall kommen die Plinthe an der linken Seite zu erhöhen, wenn durchaus keine Beispiele der Art bekannt waren, oder wenn die Komposition der Statue nicht eine solche Erhöhung erheischte? Dass wir keine Plinthe dieser Form kennen, ist kein hinlänglicher Grund sie zu verwerfen. In den verhältnissmässig wenigen Sculpturen, welche aus der antiken Zeit auf uns gekommen sind, kommen unregelmässige Plinthen nicht selten vor. Ich mache nur darauf aufmerksam, dass die Plinthe des sterbenden Galliers eine geschwungene Form hat, dass bei der Minerva Giustiniani ein Einschnitt in der Plinthe gemacht ist um das Ende der Schlange aufzunehmen, dass in der Gruppe im Museo Borbonico, bekannt unter dem Namen Orest und Electra, die Plinthe an der Stelle, wo die weibliche Statue steht, erhöht ist, und dass die Plinthe der in Pergamon gefundenen Statuette, jetzt im Berliner Museum (die sogenannte Leda), an der linken Seite erhöht ist. (Taf. II. Fig. 3.)

Was den zweiten Einwand betrifft, so zeigt Overbeck ganz richtig, dass *wenn* die Plinthe ursprünglich die Form gehabt hätte wie sie aus der Zusammensetzung mit dem Inschriftstück resultirt, eine über die ganze Länge der Basis fortlaufende Inschrift sich unvorteilhafter ausnehmen würde als in der Weise wie es die Debay'sche Zeichnung darstellt.

Aber sehen wir einmal ganz von der mel. Statue ab und betrachten wir das Inschriftstück an und für sich so wie es in der Debay'schen Zeichnung erscheint, so ergeben sich vier Möglichkeiten: entweder es war nicht grösser als es die unterste Kante, welche am weitesten nach rechts reicht, angiebt; oder es war nach rechts hin in derselben Höhe verlängert; oder es war zwar verlängert, senkte sich aber tiefer herab da wo die Inschrift anfängt; oder es war nach links hin verlängert. Im ersten Falle würde die Inschrift nicht in der Mitte der Vorderseite des Blocks gestanden haben, da sie hart an die linke vertikale Kante gedrängt ist, während an der rechten

¹ A a. O. p. 11.

² Siehe Overbeck a. a. O. S. 108 u. 111.

Seite zwischen der Inschrift und der auf dem Schlusspunkt der unteren Kante errichteten Vertikalen ein viel grösserer Abstand existiren würde. Auch das viereckige Loch, in welchem jedenfalls eine Herme oder ein Pfeiler eingezapft gewesen zu sein scheint, würde auf dieser Plinthe völlig schief zu stehen kommen. Diese Annahme wäre also sehr unbefriedigend. — Im zweiten Falle würde der leere Raum an der rechten Seite der Inschrift nur vergrössert werden, und gar kein Grund einleuchten weshalb die Inschrift so seitlich angebracht wäre. — Im dritten Falle, bei der Annahme die Plinthe sei an der linken Seite erhöht gewesen, wäre es erklärlich, dass man den Raum dieser Erhöhung an der Vorderseite mit der Inschrift ausgefüllt hätte. Man wird zugeben, dass diese Annahme, welche mit der Debay'schen Zeichnung übereinstimmt, von den dreien die natürlichste ist; und somit wäre gerade die seitliche Stellung der Inschrift eine Stütze für die Richtigkeit der Debay'schen Zeichnung, insofern sie die Plinthe an der linken Seite erhöht darstellt. — Im vierten Falle, wenn die Plinthe links verlängert gewesen wäre, worauf übrigens nichts hinweist, könnte die Inschrift allerdings in der Mitte gestanden haben; aber alsdann konnte das Marmorstück, auf dem sie stand, jedenfalls nicht ein einfaches Bruchstück irgend einer Plinthe gewesen sein, sondern es wäre an der linken Seite regelmässig abgeschnitten worden, welches beweisen würde, dass man es zu einem Ansatzstück hergerichtet habe, und also von einer Restauration herrühren müsse. — Unwahrscheinlich erscheint dabei, dass man einen fremden Künstlernamen, ohne bedeutenden Ruf, an der Vorderseite der Plinthe sollte stehen gelassen haben; war dahingegen der Name derjenige des Meisters der zu restaurirenden Statue, so wäre dieser, wie auch einigermaßen die Kunstepoche, dadurch bestimmt. — Die Betrachtung des Basisfragmentes an sich führt uns also zu der Erkenntniss, dass es nur von einer Restauration oder von ursprünglicher Stückung herrühren könne.

Wenn es nun genau an der Basis der mel. Statue passte, so kann dies kein Zufall sein, sondern es muss eben dieser, entweder als Restauration oder als ursprüngliche Stückung angehört haben.

Was die Annahme einer ursprünglichen Stückung der Plinthe betrifft, so wird uns eine solche nicht mehr seltsam erscheinen, nachdem wir wissen dass sogar der Hermes des Praxiteles aus Olympia an der l. Seite *zahlreiche Stückungen* aufzuweisen hat, dass dessen l. Hand, ein Stück Gefäss des auf seinem Arme sitzenden Bacchuskindes und viele Falten an dieser Seite besonders gearbeitet und angesetzt sind.¹ Bekanntlich sind eine Reihe von Werken, welche der griechischen Kunst angehören, die Laokoongruppe, die Psyche und der Bacchustorso in Neapel, der Pasquino in Rom, der Inopus in Paris, der Torso von Belvedere, der *Colossalkopf des Aesculap von Milo* u. a. aus mehreren Stücken zusammengesetzt.

Aber auch die Verschiedenheit des Marmors kann nicht als Grund gegen die Annahme einer ursprünglichen Zusammensetzung gelten, wie dies Goeler v. Ravensburg behauptet.² Nach

¹ Georg Treu. Hermes mit dem Dionysos-Knaben (1878) S. 11.

Die Venus von Milo, S. 116.

des Cloiseaux besteht ja die obere Hälfte der mel. Statue aus einem Marmor von etwas feinerem Korn und etwas gelblicheren Ton als die untere.¹ — Der Sandalenbinder in München ist, nach Lützow, von verschiedenen Marmorsorten zusammengesetzt. Kopf und linker Schenkel bestehen aus zwei Sorten parischen Marmors, das Uebrige, so weit es antik ist, aus pentelischem.² — Wenn dies bei einer Statue geschehen konnte, wie sollte man sich da gescheut haben die Basis einer Statue mit einem Marmor derselben Sorte wie das Uebrige zu stücken, mit einem Marmor von dem Clarac sagt: »je dis un peu différent, parce qu'il ne l'est pas assez pour produire un mauvais effet, en l'employant même à la restauration de parties plus intéressantes que la plinthe.»³

Der Haupteinwand ist noch zurück. Overbeck sagt: »Kein Chinese, dem man den Auftrag gäbe zu einer Bruchfläche eines Marmorstückes die Ergänzung, das Gegenbild in Marmor herzustellen, so dass beide genau zusammen passen, würde diese Aufgabe fertig bringen, geschweige denn ein griechischer Künstler, den auch dergleichen zwecklose Thorheiten nie einfallen konnten.«⁴ Auch Veit Valentin behauptet, dass eine Reparation der Plinthe absolut Bruchflächen ausschliesse: »Man hat die Plinthe restaurirt, d. h. aus den Bruchflächen Schnittflächen gemacht, ohne welchen Vorgang eine Restauration unmöglich ist.«⁵ So urteilen auch Andere, welche über diese Frage geschrieben haben. Wäre die Behauptung richtig, so hätten St. Victor, welcher von einer nur teilweisen Bearbeitung der alten Plinthe, und Clarac, welcher von ihren Brüchen spricht, Ungeheimtheiten gesagt, und die verschiedenen Zeugnisse nebst der Zeichnung würden ein unlösbares Wirrwarr von Widersprüchen enthalten.

Ich habe ein Paar tüchtige Marmorarbeiter und Künstler über die Möglichkeit einer Restauration mit einer Bruchfläche befragt. Sie antworteten: Bei einem Bruche, wie ihn die Zeichnung der Plinthe unter der mel. Statue darstellt, würde man die Stücke nicht in ebenen Flächen schneiden, weil diese sich leicht verschieben könnten.«⁶ — »Aber«, wendete ich ein, »ist es nicht sehr schwierig das Gegenbild einer Bruchfläche mit all' ihren unregelmässigen Erhöhungen und Vertiefungen so nachzubilden, dass beide Stücke genau an einander passen?« »Durchaus nicht«, erwiederten sie, »ein jeder Steinmetze bringt dies zu Stande; der Künstler selbst hat gar nicht nötig sich damit zu befassen.« — »Nun«, fragte ich weiter, »ist es nicht denkbar, dass die Statue ursprünglich so gearbeitet gewesen?« — »Bei Mangel an Marmor«, antworteten sie, »ist dies nicht unwahrscheinlich, zumal es seltsam ist, dass die Plinthe an dieser Stelle, unter der Figur, wo der Marmor am aller stärksten ist, hat brechen können.« Unmöglich, meinte der Eine, kann man

¹ Ravaisson. La Vénus de Milo. (1871.) Anhang.

² Lützow. Münch. Antik. S. 95.

³ A. a. O. S. 49.

⁴ A. a. O. S. 100.

⁵ A. a. O. S. 22

⁶ Man vergleiche die bruchähnliche Ansatzfläche des r. Armes.

doch nicht sagen, dass die Sache ist, denn der Marmor könnte ja vorher einen Stich (Blindbruch) in der Richtung wie ihn der Bruch zeigt, gehabt haben. Ein starker Schlag auf der linken Seite der Plinthe könnte auch wol einen Bruch verursachen, dieser müsse aber dann immer von dem Winkel, wo die Draperie mit der Oberfläche der Plinthe zusammenstösst, ausgehen. Der Bruch an sich setze also eine an der linken Seite erhöhte Plinthe voraus, so dass, falls das Basisfragment von einer Restauration herstamme, dasselbe die ursprüngliche Plinthe, wenigstens der Höhe nach, richtig ersetzt habe.

Von welcher Seite man die Frage des Basisfragmentes betrachtet, ob man sich an die Aussagen der Augenzeugen oder an das Basisfragment selbst, oder an die Bruchlinie der Zeichnung hält, immer kommt man zu dem Resultate: es muss zugehört haben. Nur die Frage, ob es einer Restauration oder einer ursprünglichen Stückerung zuzuschreiben sei, kann auf diese Weise nicht beantwortet werden. Dies kann nur durch die Beurteilung des Stiles der Statue geschehen. Wäre es nämlich erwiesen, dass dieser, wie oft behauptet worden, dem vierten Jahrh. v. Chr. angehört, so kann das Inschriftstück unmöglich ursprünglich der Statue angehört haben, da die Buchstabenformen einer späteren Zeit angehören, und die Geburtsstadt des Künstlers, Antiochia erst im dritten Jahrh. v. Chr. angelegt wurde. In diesem Fall kann es nur einer Restauration angehört haben. Weiset der Stil sie dahingegen in spätere Zeit, *so ist es wahrscheinlich*, dass es ihr durch ursprüngliche Zusammensetzung angehört habe.

* * *

Den Stil der Statue betreffend mögen hier einige Aussprüche angesehener Archäologen angeführt werden.¹ So sagt z. B. Waagen: »Die Behandlung des Nackten erinnert in der Grossheit, Vereinfachung und Bestimmtheit der Formen noch lebhaft an die Rundwerke vom Parthenon, *vereinigt* damit aber *eine gewisse Weiche* und Fülle, welche, obschon deutlich vorhanden, doch am deutlichsten in den *Falten der Haut zwischen der rechten Schulter und dem Arm, in der Halsgrube und den leichten horizontalen Hautfalten des Halses* selbst ausgesprochen ist. Durch die *Verbindung dieser so schwer zu vereinenden Eigenschaften* übt diese, obschon keineswegs sehr fleissig durchgebildete Statue einen ganz eigenthümlichen Reiz aus.

»Die Uebereinstimmung«, sagt er, »*so mancher Teile* mit den Sculpturen aus der Zeit des Phidias, während *in andern ein entschieden späteres Element* eingetreten, eignet wohl keinem Meister besser, als dem Scopas.«²

¹ Es wird sich aus ihnen zur Genüge ergeben, dass die Verschmelzung verschiedener Stileigenschaften durchaus kein Monstrum hervorbringt, wie es Veit Valentin behauptet. (Neues über die Venus von Milo S. 3.)

² Waagen. Kunst und Künstler in Paris. S. 108.

Overbeck sagt: Es wird erlaubt sein an der Originalitet dieser Composition zu zweifeln und auf ein älteres Original, das wir freilich nicht bestimmen können, als das gemeinsame Vorbild der Statue von Melos und der andern ähnlichen zu schliessen. In dieser Beziehung stünde also gewiss Nichts im Wege, unsere Statue in der Periode der Nachahmung entstanden zu denken. Trotzdem ich aber ihre Abhängigkeit von einem älteren Original für sicher halte, bin ich weit entfernt ihr einen gewissen Grad von Selbständigkeit absprechen zu wollen. Aber gerade in demjenigen, was ich als selbständig erfunden glaube bezeichnen zu müssen, scheinen mir die Kennzeichen einer späteren Entstehungszeit zu liegen.¹

Froehner merkt an: »La tête est relativement petite».

Goeler v. Ravensburg sagt: »Die Proportionen sind schlanker, wellenförmiger, das Fleisch weicher, der Charakter alterthümlicher Strenge, der über die Formen der Phidias'schen Zeit ausgegossen ist, wird hier zum Theil abgestreift und ist einer weicheren, freieren Behandlung gewichen.»²

Hinsichtlich letztgenannter Eigenschaft sagt Felix Ravaisson: »Die Venus v. Milo ist nach freieren Maximen ausgeführt als die des Phidias oder des Polyclet — freier, nach dem zu urtheilen, was uns von Scopas' Schule übrig ist, als die welche dieser Meister anerkannte, selbst freier als der Stil des Praxiteles, so viel wir nach verschiedenen Monumenten von demselben erraten können ... Nicht nur die Behandlung des Haares der Venus von Milo bietet eine Art von gelehrter Nachlässigkeit, welche eine sehr vorgerückte Kunstepoche anzeigt, sondern es existiren einige Unregelmässigkeiten in den Proportionen des Halses im Vergleich mit denen des Kopfes und des Körpers, vielleicht selbst in Bezug auf die Grössenverhältnisse des Körpers mit dem Kopfe, welchen man etwas klein finden kann, endlich in dem Verhältnisse des Oberteils des Torso mit der untern Partie, welche etwas schmal ist.»³

Was die grössere Freiheit in der Behandlung als Merkmal einer späteren Kunstepoche angeht, so wird sicher ein jeder, welcher die seitdem bekannt gewordenen Sculpturen aus Pergamon einerseits und das Praxitelische Originalwerk (Hermes aus Olympia) anderseits kennen gelernt hat, dem Urtheile Ravaissons beipflichten.

Unter den Sculpturen aus Pergamon befindet sich nun auch ein Kopf, welcher stark an den der mel. Venus erinnert. Der Blick ist mehr gehoben, und die Behandlung ist noch weicher. Conze setzt ihn in dieselbe Zeit wie die übrigen pergamenischen Sculpturen und weist auf die Verwandtschaft mit dem Kopfe der mel. Venus hin. Er fügt hinzu: »Die Weichheit der Behand-

¹ Gesch. d. Plastik S. 259. (1 Aufl.)

² Goeler von Ravensburg. A. a. O. S. 153.

³ Revue des deux mondes (1871) p. 208. vgl. F. Ravaisson: La Vénus de Milo p. 46.

lung der Fleischtheile, welche zur Verflüchtigung der Form führt und der auch die nur skizzierte Behandlung des Haares entspricht, wird, wie mir scheint, bei weiterem Vergleiche sich als einer der charakteristischen Vorzüge gerade einer solchen Spätzeit ergeben.»¹ Furtwängler setzt ihn ins dritte, die Venus von Milo ins zweite Jahrhundert v. Chr.²

Noch ein anderer Kopf aus Kleinasien, in Tralles gefunden, besitzt anerkanntermassen denselben Typus wie die mel. Venus. Die Worte Benndorf's sind für unsere Frage bedeutungsvoll; er sagt: »Mehr als zwei Möglichkeiten: dass der kleinere Kopf (von Tralles), eine freie Nachbildung des grösseren sei oder dass beide unabhängig von einander und *vielleicht sogar durch zwischenliegende Mittelglieder bedingt*, auf ein gemeinsames Original zurückgehen, wird Niemand an und für sich erwägungswerth finden, und eine Wahl zwischen diesen beiden Möglichkeiten kann, so wie die Dinge liegen, nicht schwer fallen. Schon aus einem ganz allgemeinen Grunde wird die immerhin beträchtliche Differenz des Formenbaues beider Köpfe bei ihrer Identität im Schema weit erklärlicher im letzten Falle, wenn es sich also nicht um eine einmalige Nachbildung handelt, sondern um zwei Nachbildungen, welche als solche leichter und weiter divergiren. Als eine Replike der Venus von Milo würde die Venus von Tralles sehr schwer verständlich werden; sie würde eine Zurückübersetzung *in eine frühere, verhältnissmässig gebundenere Geschmacksweise* bedeuten . . . Im anderen möglichen Falle stellt sich der Hergang ungleich einfacher dar. Von dem voraussetzenden *gemeinsamen Originale*, dass ich nicht vor der Mitte des vierten Jahrhunderts entstanden denken kann, wird der schöne Kopf des untern Belvedere . . . nach Art einer Copie die treuere Vorstellung bewahrt haben, während die Venus von Milo, *an der es ohnehin zumal im Gewande nicht an Merkmalen einer späteren Arbeit fehlt* — schon die Tracht an sich, das blosse Himation ohne Chiton, liegt über die Frauensitte der früheren Zeit hinaus — von einem Meister herrühren dürfte, der seiner Wiederholung mehr oder weniger bewusst umbildend die breitere Manier seiner Zeit und den Charakter einer einheitlich neuen Leistung gab.

Dass die Venus von Milo keine Schöpfung erster Hand, kein Original in demjenigen Sinne ist, wie in der Regel geglaubt worden ist . . . lehrt jetzt eine Gegenüberstellung mit dem praxitelischen Hermes von Olympia.»³

¹ Die Ergebnisse der Ausgr. z. Pergamon. S. 71.

² Meisterwerke d. gr. Plastik S. 652.

³ Arch.-Epigr. Mittheil. aus Oester. Jahrg. IV. Heft. I. Zur Venus v. Milo. S. 70 ff.

Wir sehen aus dem Angeführten, dass Kenner der mel. Statue Stileigenschaften verschiedener Kunstepochen zuschreiben. Nun sind aber Stileigenschaften einer späteren Kunstepoche an einem Kunstwerke aus früherer Zeit undenkbar, wohl aber umgekehrt sind Stileigenschaften früherer Epochen an späteren Arbeiten, teils durch Tradition, teils durch Benutzung eines älteren Originals oder durch beides vereint, erklärlich. So habe auch ich mir die Sache in meiner »La statue de Milo« gedacht. Nur in der Zeit von Lysippus bis zum röm. Kaiserreich habe ich geschwankt, welches verzeihlich sein dürfte. Aber ich kehre zu meinem Gleichniss mit Virgil zurück. Homer macht zwar keinen Virgil, aber Virgil wäre auch nicht der grosse Dichter geworden ohne Homers Vorbild. Ein ausgezeichnetes Original aus der höchsten Kunstblüthe muss der mel. Statue zu Grunde liegen, mit Hülfe dessen konnte ein begabter griechischer Künstler selbst der Spätzeit noch dieses Meisterwerk schaffen. Die Inschrift der Plinthe stimmt nicht überein mit den pergamenischen Inschriften des Gigantenkampfes, wie mir Herr Conze gütigst mitgeteilt hat; aber sie stimmt, wie mir scheint, vollkommen überein mit der Inschrift des belvederischen Herakles-Torso. Dieser stimmt auch, meiner Meinung nach, am besten überein hinsichtlich des Stiles mit unserer Statue, und die Periode, welche einen athenischen Künstler, der den Torso geschaffen, hervorbringen konnte, muss auch in Kleinasien, dem damaligen Hauptsitz griechischer Kunst, einen Meister hervorgebracht haben können, welcher eine mel. Venus schaffen konnte.

Auch der Umstand dass zwei Köpfe, welche dem ihrigen verwandt sind, aus Kleinasien stammen, sprechen dafür, dass der Meister unserer Statue aus Antiochia am Mäander, wie es die Inschrift angiebt, gebürtig sein konnte.

Die Möglichkeit ist also vorhanden, dass die Statue in der Periode, welcher die Inschrift angehört, geschaffen sein kann.

Ich rekapitulire nun: Künstlerische Gründe (hinsichtlich der Composition der Statue, die hier jedoch nicht wieder ausgeführt sind), so wie die skizzenhafte Behandlung der Draperie an der linken Seite führen darauf, dass ursprünglich etwas an der linken Seite der Aphrodite von Melos gestanden haben müsse. In diesem Fall muss die abgebrochene Plinthe nach links hin verlängert gewesen sein. War sie verlängert, so ist es zufolge der sonst beobachteten Oekonomie in Benutzung des Marmors wahrscheinlich, dass dies vermittelst eines Ansatzstückes geschah. Dieses Ansatzstück muss die Höhe gehabt haben, wie es der Bruch an der Statue angiebt. Es musste also höher sein als die rechte Seite der Plinthe. War das Ansatzstück höher, so fand eine Inschrift den passendsten Platz an der Vorderseite dieser Erhöhung. Da nun auf Milo ein Ansatzstück gefunden wurde, welches sich dem Bruch vollkommen anschloss, eine Inschrift trug, welche derselben Epoche als die Statue selbst angehören dürfte, und eine Vorkehrung zeigte um Etwas an der linken Seite der Statue zu placiren, so schliesse ich aus allen diesen Umständen, dass es *wahrscheinlicher* ist, dieses Basisfragment sei eine *ursprüngliche Ergänzung* der Plinthe gewesen, als dass es einer Restauration zuzuschreiben sei.

Tarral hat zuerst die ursprüngliche Stückerung der Plinthe behauptet¹ eine Annahme deren Berechtigung ich im Vorhergehenden hoffe dargetan zu haben. Ich schliesse mich daher sowol ihm wie Clarac und Overbeck an, um dem . . . andros Menides Sohn aus Antiochia am Mäander die ihm so lange vorenthaltene Ehre der Autorschaft des vielbewunderten Werkes zuzuschreiben.

* * *

Nachdem vorstehender Aufsatz verfasst war, schrieb ich an Herrn Ravaisson um eine authentische Bestätigung meiner Behauptung von den Gewandfalten aus Gips an der untern Partie der linken Seite, von der Höhe an bis wo, auf der Debayschen Zeichnung die Ansatzplinthe hinauf reichte, zu erhalten. Ich erhielt diese und zugleich die erfreuliche Nachricht, dass die Statue in ihren Theilen zerlegt und von aller Restauration befreit worden sei. Ueberdies erbot sich Herr Ravaisson mir die verschiedenen Theile in Gipsabgüssen zukommen zu lassen, welches liberale Anerbieten ich dankbarlichst annahm.

¹ Die Dioskuren, 1862, S. 215.

Die vorhandene Plinthe.

etzt bin ich im Besitz der Abgüsse, welche höchst wichtige Aufschlüsse geben.

Beginnen wir unsere Untersuchung mit dem streitigen untersten Teile der Plinthe, so gewahren wir erst eine kleine ganz glatt geschnittene Fläche, welche die hervorstehenden Falten an der linken Seite durchschneidet. Diese Fläche ist offenbar modern abgeschliffen, wahrscheinlich um den Ansatz von Gipsfalten an dieser Stelle zu erleichtern. An diese stösst die eigentliche antike Ansatzfläche, welche in einem Winkel von nur 40° mit der Horizontalfläche geht. *Diese Ansatzfläche ist zum Theil behauen.* Deutlich erkennt man aber, dass sie gar nicht von einem Bruch der Plinthe herrührt, wie bisher angenommen worden, und auch nicht von einem Stich im Marmor, wie dies der vorher erwähnte Bildhauer bei der Besichtigung des Abgusses selbst eingesteht, sondern *sie ist offenbar eine Bruchfläche so wie sie bei dem Brechen des Marmorblocks aus dem Felsen erfolgt.* Der Block hat nicht hingereicht um eine hinlänglich grosse Plinthe herzustellen. Dies ist das Hauptergebniss der Blosslegung der alten Plinthe: *sie muss ursprünglich gestückt gewesen sein.*

Vergleichen wir die untersten Flächen mit den Zusammensetzungsflächen der obern und untern Hälfte der Statue, so finden wir, dass diese letzteren in der Mitte grob aber ziemlich ebenmässig behauen sind, wogegen ringsum, einige Zoll, die Flächen sauberer bearbeitet sind, doch nicht völlig glatt.

Die ganz unterste horizontale Fläche ist in derselben Weise behauen wie die genannten mittleren Flächen. Die Bruchfläche ist dahingegen am hintersten Teile, sowol seit- wie rückwärts, völlig roh gelassen, sodann etwas behauen in der Art wie die besagten Zusammensetzungsflächen, doch etwas gröber, und *an der Zusammensetzungskante* (mit Ausnahme des hintersten Theiles) *einige Zoll ganz so wie die Ansatzflächen in der Mitte der Statue feiner behauen.* Diese feiner

bearbeitete Partie ist vorne abgebrochen, so dass man erkennt hier habe sich die Plinthe bis zu der Fluchtlinie der Vorderseite erstreckt.¹

Wer die grossen Formen des Bruches an der hinteren Ecke gesehen hat, wird sich überzeugen haben, dass keine grosse Geschicklichkeit erfordert wird um eine Ansatzplinthe so zu behauen, dass sie anpassen könne, zumal die Stelle nur geringen Umfang hat. Dass durch ein solches Verfahren die Zusammensetzung an Stabilität gewinnt ist einleuchtend.

Die Methode in der Behandlung der Ansatzflächen der Plinthe ist dieselbe wie im Innern der Statue. *Alles spricht dafür, dass diese Bearbeitung kein Werk einer späteren Restauration sei.*

Die vordere Seite der Plinthe ist nur zum Teil vertikal. (Taf. II, Fig. 4.) Dem fehlenden linken Fuss zunächst ist sie es fast in ihrer ganzen Höhe, doch tritt auch hier der unterste Rand schräge einwärts. 15 cm. weiter seitwärts ist eine bruchähnliche Vertiefung, welche in einem Abstände von 1 cm. von der oberen Kante anfängt und unregelmässig schräge ab- und einwärts geht. Unregelmässig setzt sich diese schräge Fläche bis 14 cm. um die rechte Ecke fort, wo die Plinthe wieder völlig vertikal wird. Es scheint, dass der Block nicht ausgereicht habe die Plinthe völlig regelmässig herzustellen, und sie ist dennoch so schmal, dass der linke Fuss ganz bedeutend über die vordere Kante hervorgeragt haben muss. Die vertikale Fläche ist ganz grob behauen; die zurückspringende Bruchpartie ist glatt und teilweise bearbeitet. In dieser Gestalt kann die Vorderseite der Plinthe unmöglich sichtbar gewesen sein. Auffallend ist auch ihre geringe Höhe, sie beträgt nur 8 cm., während sie auf Debay's Zeichnung (im Verhältniss zur Länge) 10 cm. hat.

Die hintere Kante geht von der rechten Seite nur bis an den Baumstamm (das hinten und unten an der Draperie vorspringende Stück Marmor welches jetzt als ein Baumstumpf blossgelegt ist), und würde nach rechts verlängert mit der vorderen Kante einen spitzen Winkel von 15° bilden. Der Baumstamm geht bis an die unterste Kante der Plinthe hinunter und so auch die skizzirten Falten, welche diesem zunächst sind.

Nun folgen diese der Rundung des Blocks nach vorne mit aufsteigender unterer Kante bis zur Höhe der an der Seite erwähnten vorspringenden Gewandpartie, wo die Kante horizontal wird. (Furtwängler meint ich hätte diese kleine horizontale Fläche übersehen.)² Die Ansatzplinthe muss also gleichfalls von hinten eine aufsteigende Fläche gehabt haben, bis zu der grossen fast senkrechten Gewandfalte, so dass die höher liegende horizontale Fläche an der linken Seite schmaler war als die niedrigere Plinthe an der rechten Seite. So erscheint sie auch auf der Debayschen Zeichnung. Wäre die Breite der linken Seite mit der rechten gleich gewesen, so hätte die hintere Linie der Ansatzplinthe bei Debay höher liegen müssen.

¹ Bins de Saint Victor hat also Recht wenn er sagt, dass die Plinthe gerade so viel behauen worden, als es nothwendig war um sie der Inschriftplinthe vollkommen anzupassen. (Siehe S. 3.)

² A. a O. S. 609.

Die rechte Ecke der Plinthe bildet keinen rechten Winkel mit der Vorderfläche sondern einen stumpfen von 100° .

In Paris hatte man um die feste Plinthe in eine neue einzulassen, sie an der rechten Seite vermindert und rechtwinkelig gemacht. Der neue Abguss ist nach einem bei der Ankunft der Statue genommenen corrigirt.¹

Von der hinteren Ecke der rechten Seitenfläche geht die hintere Seite in einem stumpfen Winkel von 95° . Bei Debay hätte also diese Linie etwas steigen müssen; allein bei niedrigem Horizont (s. Fig. 1) und in dem kleinen Masstab seiner Zeichnung wäre diese Steigung (die Abweichung von der Horizontalen beträgt wie schon gesagt 15°) doch höchst unbedeutend gewesen, und kann auch vielleicht in der Handzeichnung bemerkbar gewesen sein.

Die Fläche wo der linke Fuss abgebrochen ist, ist leider keine Bruchfläche mehr, sondern wurde bei der Aufstellung in Paris ebenso wie besagte Kante abgeschliffen um den Fuss von Gips besser ansetzen zu können. Dass der linke Fuss ursprünglich angesetzt gewesen, lässt sich aus dem Umstand ersehen, dass eine kleine Vertiefung in der abgeschliffenen Fläche stehn geblieben ist, welche offenbar der Abschluss eines Loches für einen Halter ist. Die Form dieser Vertiefung ist eine ungefähr fünfeckige, wie wir sie auch an den übrigen Dübellöchern der Statue antreffen. Der Ansatz des Fusses geschah also nicht unmittelbar, an der jetzt sichtbaren Fläche, sondern etwas weiter nach vorne, da wo die Mitte des Halters eintraf. Bis hierher werden die Falten des Gewandes gereicht haben, um den Ansatz zu verbergen.

Es ergibt sich aus einer Vergleichung der verschiedenen Brüche, Ansatzflächen und Löcher, dass *sämtliche Stückungen nach demselben Princip und einerlei Methode ausgeführt sind.*

Bedenkt man, dass mit dem linken Fuss ein Teil der Plinthe abgeschlagen ist, und dass also Debay als er die Zeichnung anfertigte hier einen wirklichen Bruch vor Augen hatte, so musste sich die Zusammensetzungslinie teilweise als Grenze einer Bruch und Schnittfläche darstellen.

Auffallend aber ist es, dass gar keine Vorkehrung zu entdecken ist, durch welche die beiden Plinthen fest mit einander verbunden waren. Wir haben hier eine Menge Rätsel zu lösen: Wie konnte eine so lose angeschobene Plinthe der Statue hinlänglichen Halt gewähren? Durchschnitt die Zusammensetzungslinie die Inschrift, wie es der Zeichnung nach den Anschein hat? Konnte eine so geringe Höhe der Plinthe und ihre unregelmässige Vorderfläche dem ästhetischen Sinn der Griechen genügen? War die Ansatzplinthe an der linken Seite rechtwinkelig da sie an der rechten Seite stumpfwinkelig war? Auf alle diese Fragen giebt es nur eine Antwort: die feste Plinthe muss bestimmt gewesen sein in eine andere *hineingestellt* zu werden, ungefähr in der Art wie es in unserer Zeit geschehen ist. Auf diese Weise war für die stabile Aufstellung gesorgt. Die Plinthe erhielt ihre regelmässige Form, ihre passende Höhe, die Inschrift stand auf

¹ Nach Privatmitteilung von F. Ravaisson.

demselben Marmorblock, dessen ausgehöhlter Teil vielleicht schon durch die wuchtigen Schläge auf den Fuss abgebrochen war, und die Ungleichheit im Korn des Marmors wäre nur in der horizontalen Oberfläche zu erkennen gewesen. Dass zu einer so bedeutend vergrösserten Plinthe ein Marmor von gröberem Korn genommen wurde, wäre alsdann noch erklärlicher, als bei der bisher angenommenen Grösse der Ansatzplinthe.

Freilich steht diese Annahme in Widerspruch mit Claracs Aussage, dass die Ansatzplinthe vorne in die Fluchtlinie der alten Plinthe kam; aber da hier jedenfalls ein Stück fehlte, so mögen einige cm. Unterschied nicht so genau genommen worden sein, war die Richtung doch dieselbe. Debay hat die Unregelmässigkeit der Vorderansicht der noch vorhandenen Plinthe nicht wiedergegeben, auch hat er sie höher dargestellt als sie ist; er war offenbar in Verlegenheit einer so schönen Statue auf seiner Zeichnung eine so zerrissene Basis zu geben. Deshalb richtete er sich nach der Höhe der Ansatzplinthe und zog eine grade Linie als Basis.

* Furtwängler hat mit Recht hierzu bemerkt, dass ich durch meine Erklärung die Schwierigkeit nicht gelöst habe. Die Plinthe könne nicht in eine andere eingesetzt gewesen sein, sondern es müsse um die unregelmässige Vorderseite zu verbergen ein keilförmiges Stück, welches mit der linken (nach meiner Schreibart rechten) Seitenfläche einen rechten Winkel bildete vorgesetzt gewesen sein. Der Block mit der Inschrift brauchte nur $\frac{1}{2}$ cm. über die Vorderseite der erhaltenen Plinthe vorzutreten. Dies hatte ihm ein erfahrener Restautör antiker Arbeiten, Herr Possenti gesagt.¹ Vor einer solchen Autorität muss man sich natürlich beugen. Ich hatte auch schon Bedenken über meine Erklärung gehegt. Wäre nämlich die feste Plinthe *nebst* der Ansatzplinthe ursprünglich in eine gemeinschaftliche eingelassen gewesen (was ich jedoch nicht angenommen habe), so wäre ein Teil der Inschrift verdeckt worden, so wie dies auch Overbeck angemerkt hat.² War dahingegen die feste Plinthe ursprünglich in eine mit der Ansatzfläche zusammenhängende eingesetzt gewesen (dies meine Annahme) und dieser Teil abgeschlagen worden, so dass nur die feste und die Ansatzplinthe bis zur Schnittfläche reichend nach Paris gekommen wären, så musste Letztere natürlich vorspringen, wie ich es auch angemerkt habe. Bei Furtwängler tut sie es ebenfalls auf seiner Zeichnung. (Fig. 120.) Ein Vorsprung von $\frac{1}{2}$ cm. genügte aber keinesweges, denn da der Fuss etwas geneigt war, so musste er notwendig wenigstens mit dem Ballen auftreten. Ich habe 8 cm. angenommen, wobei die Zehe dennoch über die Vorderkante hervorragen. Bei nur $\frac{1}{2}$ cm. Zugabe zu der festen Plinthe würde der halbe Fuss in den leeren Raum hinein ragen. Der Unterschied muss also nicht so unbedeutend gewesen sein. Auch die Bezeichnung dieses Basisstückes bei Marcellus, deutet an dass es ziemlich grosse Dimensionen hatte; er sagt nämlich: »On pourrait penser que cette inscription s'applique à *un colosse fruste*«.³ Ich gestehe, dass meine

¹ Furtwängler. Meisterw. d. gr. Plastik. V. v. M. S. 607.

² Leipziger Festschr. 1887. S. 34—35.

³ Revue contemporaine t. XIII.

Annahme, Clarac habe es nicht so genau genommen, wenn er sagt, dass das Inschriftstück »bien juste« in die Fluchtlinie der alten Plinthe kam, und dass Debay ebenfalls der Schönheit wegen die Plinthe regelmässig mit ununterbrochenen Horizontalen sollte gezeichnet haben, wenig befriedigend ist. Auch sagt Clarac: »Venus dont le corps est presque en face«,¹ welches jedoch nicht der Fall ist wenn man seinen Standpunkt rechtwinklich gegen die blossgelegte feste Plinthe wählt. Nach erneuter Prüfung seiner Worte wurde mir endlich der ganze Sachverhalt klar.

Vorher sei bemerkt, dass Marcellus einige »socles et d'autres débris« mit nach Paris gebracht hatte. Nun sagt Clarac:² »Cette plinthe avait été brisée par un événement quelconque« (dies war wie aus dem Vorstehenden erhellt eine irrtümliche Annahme) »et *un des morceaux* avait été perdu aussi probablement qu'une partie de la statue.« Also *mehrere Stücke* waren von der Plinthe abgebrochen, d. h. nach unserer jetzigen Erkenntniss: die Plinthe war ursprünglich an mehreren Stellen gestückt. Eines von diesen Stücken (so meint er irrtümlich) war verloren gegangen und durch die Inschriftplinthe ersetzt worden. Deshalb bezeichnet er *dieses Ansatzstück* als die neue Plinthe. Man hatte also alle Stücke welche ursprünglich die Plinthe gebildet hatten in Paris zur Verfügung. In diesem Falle konnte ein keilförmiges Stück, wie es Herr Possenti begehrt, und zwar in gehöriger Breite, der Plinthe voran gesetzt gewesen sein. Dieses Stück konnte tiefer hinab gereicht haben als die Unterkante der festen Plinthe, an welcher die Bearbeitung der untersten horizontalen Fläche auf einen ähnlich behauenen Untersatz schliessen lässt. Hat das Vorsatzstück nicht nur die unregelmässige schmale Vorderseite der festen Plinthe, sondern auch den Untersatz verdeckt, so konnte es sehr wol, übereinstimmend mit der Debayschen Zeichnung mehr als 10 cm. hoch gewesen sein. Das Ansatzstück stand, nach der Zeichnung nicht mit auf dem Untersatz, aber die gesammte Plinthe konnte in eine entsprechende Vertiefung im Postamente eingesetzt, und dadurch, ausser durch die Verkittung, zusammen gehalten worden sein.

Konnte man in Paris die verschiedenen Ansatzstücke zusammensetzen, so zeichnete Debay nach einer wieder hergestellten Plinthe, mit Ausnahme des fehlenden, mit dem linken Fuss abgebrochenen Stückes.

War nun das ursprüngliche keilförmige Vorsatzstück, so wie Furtwängler vermutet von demselben Marmor wie die Inschriftplinthe? Nein, Clarac belehrt uns auch hierüber. »Lorsqu'on«, sagt er ferner, »essaya de la restaurer (auf der Insel Milo, nach seiner irrigen Ansicht) on rétablit la plinthe, et soit par inadvertance, soit parcequ'on n'en avait pas d'autre sous la main, ou qu'on n'attachât pas une grande importance à cette partie de la base, on employa un marbre d'un grain un peu différent de celui de la statue.«³ Also nur zu dem bei weitem grösseren Ansatzstück hatte man Marmor von etwas gröberem Korn genommen, die übrigen Stücke bestanden

¹ Notice p. 48.

² Ib.

³ Ib.

aus Marmor von derselben Qualität wie derjenige aus welchem die Statue besteht. Daraus, dass Clarac die mit gleichem Marmor gestückte Plinthe die alte Plinthe nennt, indem er annimmt diese Stücke seien durch einen Zufall abgebrochen worden, wohingegen das ursprüngliche Inschriftstück abhanden gekommen, und durch ein neues ersetzt worden war, weshalb er es auch die neue Plinthe nennt, daraus erklärt es sich, dass er sagen konnte »die Ansatzplinthe sei genau in die Fluchtlinie der alten Plinthe gekommen« und dass Debays Zeichnung damit übereinstimmt.

Sollte nun die Annahme der ursprünglichen Zugehörigkeit der Ansatzplinthe, durch den Nachweis, dass sie auch an der Vorderseite von einem etwas gröberen Marmor war als das angrenzende Vorsatzstück, trotz der angeführten Beweise wieder etwas abgeschwächt worden sein, so können wir nun auch noch einen bündigen Beweis *für* diese Annahme beibringen.

Die Inschriftplinthe war verletzt, wie es Clarac anzeigt mit den Worten: »Le nom qu'offrait la plinthe de la Vénus de Milo devait donc être celui de son auteur, et il est bien à regretter que le temps ne nous en ait conservé qu'une partie.«¹ Auch auf der Debayschen Zeichnung (Fig. 1) sieht man, dass an ihrer rechten vorderen Ecke ein Stück fehlt. An der festen Plinthe fehlt nun auch ein Stück an der ursprünglich anstossenden linken vorderen Ecke, wie S. 15 bemerkt ist, und welcher noch zu kontrollierende Sachbestand mit der Debayschen Zeichnung übereinstimmt. Diese beiden Verletzungen (welche sich auch auf das verhältnässig dünne, keilförmige Vorsatzstück erstreckt haben müssen), vereinigen sich auf der Zeichnung zu einem einzigen, gemeinsamen Bruch, welcher nicht durch den Einfluss der Zeit, sondern nur durch wuchtige Schläge auf den Fuss verursacht sein kann. Die Linien dieses gemeinsamen Bruches greifen so naturgemäss in einander, dass die Ansatzplinthe notwendig vor dieser Verstümmelung mit der festen Plinthe vereinigt gewesen sein muss. — Der Marmor war ja auch so wenig verschieden, dass er zur Restauration selbst interessanterer Teile hätte verwendet werden können,² zudem war die Vorderseite der Ansatzplinthe grösstenteils mit der Inschrift bedeckt.

Ich habe versucht der festen Plinthe ein keilförmiges Stück von 10^0 vorzusetzen, erhielt aber dadurch die Statue mehr en face gestellt als es die Debaysche Zeichnung ausweist. Mit einem keilförmigen Vorsatz von 5^0 kam ich der Zeichnung am nächsten. Alsdann bildet freilich die Vorderseite mit der rechten einen stumpfen Winkel von 95^0 , so wie die rechte mit der Rückseite ebenfalls einen stumpfen Winkel von 95^0 bildet.

Debay hat die Statue mit einem Gesichtspunkt, in der Höhe wie es die punktierte Linie x—x auf Fig. 1 zeigt gesehen. Dies ergibt sich aus dem Zusammentreffen, für das Auge, der hintersten Plinthenkante mit der untersten Gewandfalte. Er muss dabei eine Distance von c. $1\frac{1}{2}$ Mal die Höhe der Statue gehabt haben. Verlängert man die Seitenlinien bis zur Horizontlinie x—x, so erhält man die Verschwindungspunkte b. b'. In der Mitte zwischen diesen liegt der

¹ Notice. p. 50.

² Ib. p. 49.

Hauptpunkt a, von dem aus die Zeichnung am richtigsten erscheint. Durch Verbindung mittelst Linien der Verschwindungspunkte mit der angegebenen Distance, abgesetzt auf der Hauptvertikale nach oben oder unten, ergibt sich, dass die Seiten einen Winkel von 95° mit der Vorderseite bilden.

Von der jetzigen vordern linken Ecke der festen Plinthe (Fig. 1 a') geht ein sehr wenig erhobener Rand im rechten Winkel mit der Fronte einwärts bis an die jetzt abgeschliffene Bruchfläche hinter dem fehlenden linken Fuss. Hier befindet sich noch der Rest einer auf dem Rande stehenden vertikalen Fläche; es kann also kein Gegenstand als Helm, Halbkugel, Schildkröte oder dergleichen unter dem Fuss angebracht gewesen sein, sondern dieser Teil der Plinthe bildete die Fortsetzung der Ansatzplinthe. Auf dieser erhöhten Plinthe stand der linke Fuss (in naher Uebereinstimmung mit Overbecks Annahme¹) jedoch mit einer sanften Neigung, denn sie reichte nicht völlig zur Fusshöhe hinauf. Die ganze Stellung der Statue scheint eine kleine Erhebung der Ferse des linken Fusses zu bedingen. Dadurch gewinnt die Stellung an Leichtigkeit und Grazie, ohne dass an eine Nebenabsicht dabei zu denken ist. Der Abstand der Fusssohle von der erhöhten Plinthe beträgt an der Hinterwand 5 cm. Der hierdurch entstehende Zwischenraum war vielleicht durch einen Untersatz ausgefüllt. Ein Teil der Zehe ragte jedenfalls über den vorderen Rand hervor, wie bei dem Laokoon.

Was meine Annahme der Zugehörigkeit der Merkursherme, weil Clarac sagt dass sie in dem viereckigen Loch des Ansatzstückes gepasst habe betrifft, so werde ich weiterhin auf diese Frage zurückkommen.

¹ Ber. ü. d. Verh. I II. S. 108.

Beschaffenheit der Statue im Uebrigen und was daraus zu schliessen ist.

s ist allbekannt, dass die Venus von Milo aus mehreren Stücken zusammengesetzt war, aber sie ist in noch mehr Stücken auf uns gekommen als aus denen sie ursprünglich bestand. Wir haben daher zu unterscheiden, wo an bruchähnlichen Flächen Meisselbehandlung vorkommt und wo nicht. Da ist zuerst die Zusammensetzung der beiden grossen Blöcke in der Mitte der Statue, von deren technischer Behandlung schon gesprochen ist. An beiden Seiten sind ziemlich grosse Stücke des unteren Blockes abgesprengt, an welchen von Meisselbehandlung keine Spur ist. Ravaisson nimmt an, dass diese Brüche, welche von den grossen Löchern, welche dazu dienten die Halter aufzunehmen, ausgehen, durch Oxidierung des Eisens oder durch irgend einen heftigen Stoss verursacht sein.¹ Was die erste Annahme betrifft, so kann man bei den griechischen antiken Bildhauern wol nicht einen solchen Leichtsinns oder Mangel an Erfahrung voraussetzen, dass sie Klammern anwendeten, welche ihre Statuen zersprengten. Was die zweite Annahme betrifft, so kann man sich schwerlich vorstellen, dass ein Stoss grosse Stücke an beiden entgegengesetzten Seiten der Statue heraus brechen konnte. Das einzig Mögliche ist, dass die obere Partie abgehoben wurde, und die Halter mit kräftigen Schlägen, von innen nach aussen so lange behauen wurden, bis der Marmor an beiden Seiten abbrach, und die Halter heraus genommen werden konnten.² Das eine dieser Stücke, das an der linken Hüfte ist es, welches im Atelier des Louvre

¹ Ravaisson. La Venus de Milo. 1871. p. 9.

² Clarac, Notice p. 7 sagt: »M. d'Urville vit dans l'étable la partie supérieure, et dans la niche l'inférieure... et pensa, d'après les trous d'un ténon qu'ils appartenaient à une même figure.»

zu hoch angesetzt wurde und der Statue eine Bewegung gab, welche ihr ursprünglich fremd war und zu falschen Auffassungen Anlass gab.

An der rechten Seite ist in dem oberen Block, wo der Wulst anfängt ein ziemlich grosses Einschiebestück separat fein behauen; wahrscheinlich um, nachdem man die obere auf die untere Partie gesetzt und gerichtet hatte, die Halter mit Blei fest zu löten. Eine Rinne im unteren Block weist auf ein solches Verfahren hin.

Am Kopf ist das Ende der Nase um zwei fünfteil abgestossen und in Paris, nach dem Muster gewöhnlich griechischer Nasen, mit Gyps restaurirt worden.¹

Die Ohrläppchen sind abgestossen bis zu den Ohrlöchern, welche zu Ohrringen, die verwendet worden, dienten.

Im Haarbande sind drei kleine Löcher, eines in der Mitte über der Stirne und eines zu jeder Seite in gleichem Abstände von dem Mittleren. Hier muss eine Stephane befestigt gewesen sein.

An den Schulterblättern kommen Verletzungen vor. Clarac meint, dass sie durch ein wahrloses Schleifen auf dem Pflaster während des Transportes nach dem Schiffe veranlasst sein.² Allein diese Annahme ist durch die Untersuchung von Longpérier, welche ergab, dass sie mit derselben Patina, wie die übrigen Bruchflächen überzogen sind,³ vollkommen widerlegt. In diesen Verletzungen gewahrt man Vertiefungen, welche wiederum eine fünfeckige Form haben, woraus man schliessen kann, dass auch hier ursprünglich etwas angesetzt war. Dieses etwas aber musste auf der rechten Schulter sichtbar gewesen sein. Nachdem sich mehrere Hypothesen, wie Flügel und Befestigung an die Wand als unhaltbar erwiesen, kam ich zu dem Resultat, dass hier die Enden des Haarbandes niedergehangen und befestigt gewesen waren. Diese waren vielleicht aus vergoldeter Bronze. Der Chignon konnte auch nicht die Form haben, welche er hat, ohne aufgebunden zu sein. Bei dem Diadumenos in Dresden sieht man im Nacken einen Halter aus der Binde hervorstehen um die Enden der Binde zu befestigen (Furtw. Meisterw. Taf. XXV.). Bei der Venus von Arles hängen die Zipfel der Binde fast ganz bis an denselben Stellen, wo, bei der Venus von Milo die Vertiefungen in den Absplitterungen vorkommen herab, nur dass auf der rechten Schulter der Letzteren der Zipfel etwas weiter zurück liegt. Diese herabfallenden Bandzipfel kleiden der Venus von Milo, mit ihrem etwas langen Halse vortrefflich.

Der Chignon kam separat mit nach Paris. Die Bruchfläche ist vollkommen ohne Spuren von Meisselbehandlung. Clarac sagt: die Trennung könne neulich geschehn sein.⁴ Dies ist jedoch nur Vermutung. Unwahrscheinlich ist es, dass ein Zufall diesen Bruch veranlasst haben

¹ Clarac, Notice p. 21.

² Ib.

³ Felix Ravaisson 1892 p. 28.

⁴ Notice p. 21.

könnte, da die Bruchfläche grösser ist als die Tiefe des Chignons. An der linken Seite scheint derselbe durch Schläge gelitten zu haben. Eine Untersuchung der Bruchfläche wäre wünschenswert.

Die sogenannten Abblätterungen auf der linken Schulter und den Fragmenten des Oberarmes und der linken Hand sind ebenfalls nichts anderes als Absplitterungen, hervorgebracht durch wuchtige Schläge einiger Vandalen, welche sich der bronzenen Halter bemächtigen wollten.

Ueber die Richtung des linken Armes haben sich zwei Anatomen, Hasse¹ und Henke,² dahin geäußert, dass derselbe seitwärts, etwas vorwärts und wenigstens bis zur horizontalen Lage erhoben war. Henke erhebt ihn ganz bedeutend. (Fig. 8.)

Seitwärts und vorwärts finde ich ganz mit der Anatomie der benachbarten Körperteile übereinstimmend. Die höhere Lage als die horizontale jedoch nicht. An der Brust kann ich keine andere Wirkung entdecken als die, welche von der Beugung nach vorne verursacht ist. Dahingegen haben die beiden Herrn Anatomen die Accillaregion ganz ausser Acht gelassen und diese verändert sich doch bei Hebung und Senkung des Armes. Bei Hebung über die horizontale Lage tritt hinter dem Pectoralis eine Vertiefung ein, welche bei höherer Erhebung zunimmt. Man betrachte diese Partie am olympischen Hermes, an der berliner Amazone u. A. Bei der Venus von Milo befindet sich hier im Gegenteil eine schwach erhobene Rundung, so dass ich sagen möchte: der Arm könne *höchstens* bis zur horizontalen Lage erhoben gewesen sein.

Es kommt nun aber dieser anatomischen Analyse ein technisches Merkmal zur Unterstützung. In dem Bruch der linken Schulter sehen wir eine unbedeutend vornüber geneigte Vertiefung, c. 2 cm. hoch. (Fig. 5.) In dem Armfragment finden wir die Fortsetzung dieser Furche als eine schmale Rinne. Diese geht nun nicht parallel mit der äussern Form des Armes, sondern sie fängt wol in der Mitte der Bruchfläche an, steigt aber bis nahe an die Oberfläche. (Fig. 6.) Daraus ersieht man, dass der Arm etwas gesenkt war.³ Die gleichmässige Vertiefung des Dübelloches im Schulterbruch zeigt nämlich

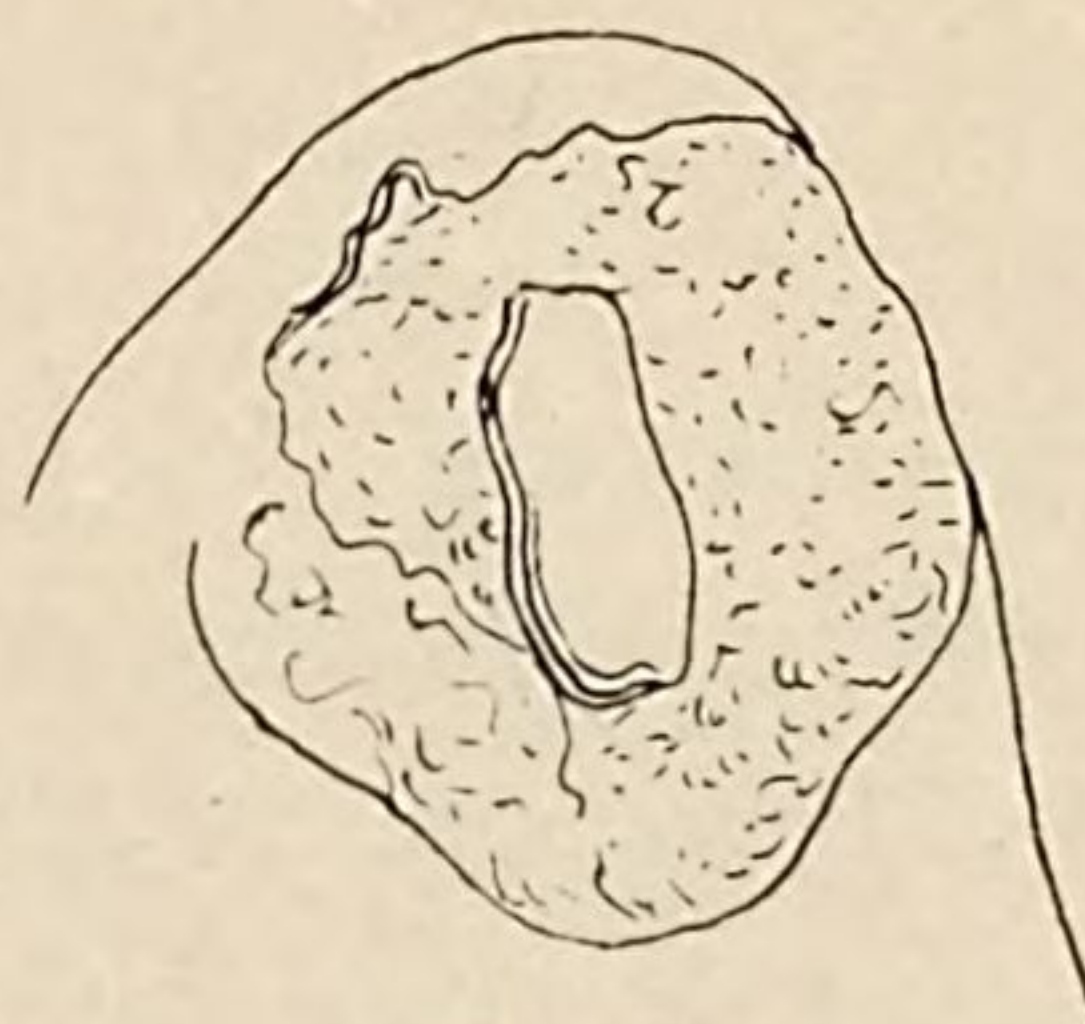


Fig. 5.



Fig. 6.

¹ Die Venus von Milo 1882.

² Zeitschr. f. b. Kunst 1886.

³ Anm. Es ist selbstverständlich, dass das Armfragment nicht unmittelbar an die Schulter hat angesetzt werden können, (wie dies sonst gesagt worden ist), da hier ja das Ende des Dübellochs sitzt. Die Ansetzung geschah c. 7 cm. vom Körper entfernt. Bei Annahme einer grössern Entfernung würde der Oberarm zu lang werden. Dieser Mittelsatz ist verloren (gewiss zertrümmert), welches die Ursache ist, dass man im Louvre den Oberarm nicht ansetzen konnte. — Fig. 6 ist nach einer Photographie reproducirt und erscheint mittelst Durchzeichnung als Spiegelbild, weil diese Bruchfläche derjenigen der Schulter entgegengesetzt ist, und also von der entgegengesetzten Seite hat aufgenommen werden müssen.

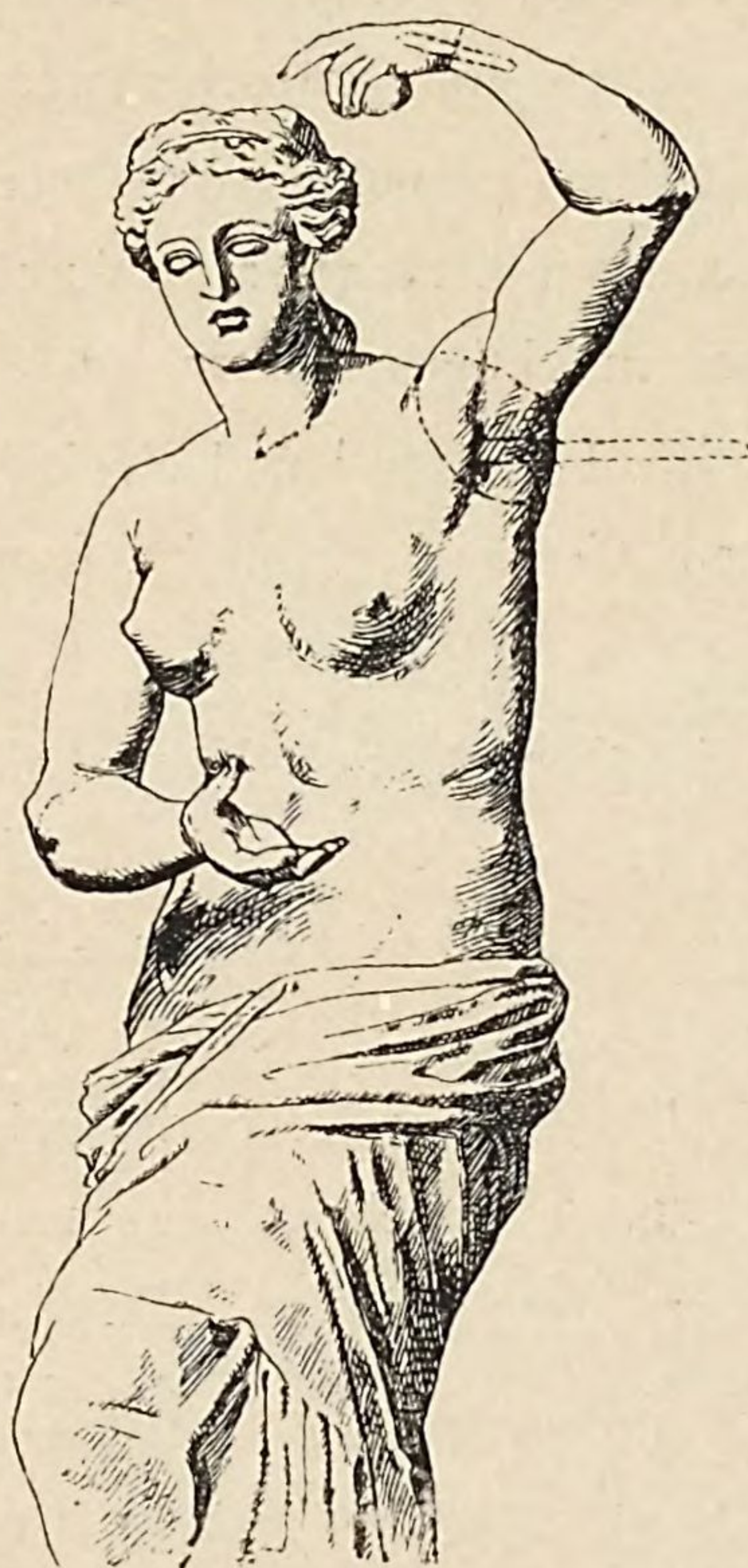


Fig. 8.

an, dass der Dübel eine horizontale Richtung hatte. (Fig. 7.) Bei Erhebung des Armes würde ein horizontaler Dübel dem untern Kontur näher gekommen sein oder er hätte die äussere Fläche gänzlich durchbrochen.

(Fig. 8.) Die Ansetzung des Armfragmentes aus Gips, wie sie im Atelier des Louvre vor der Aufstellung der Statue bewerkstelligt wurde, sieht man auf der Debayschen Zeichnung. (Fig. 1.)

Man beachte auch die Replike in der Gruppe in Florenz und den linken Armstumpf an der Venus von Capua u. A. Bei der sehr mittelmässigen Gruppe des Aeskulap und der Hygieia, ist der Oberarm der Letzteren freilich erhoben, und auf die Schulter des Aeskulap aufgestützt, er sieht aber auch wie gebrochen aus.¹

Kommen wir nun zur Zusammensetzung des Oberarmes (Fig. 9.) mit dem verschwundenen Unterarm. Hier kann es nicht genug betont werden, dass der Bicepsmuskel nicht angeschwollen ist, wie er es sein

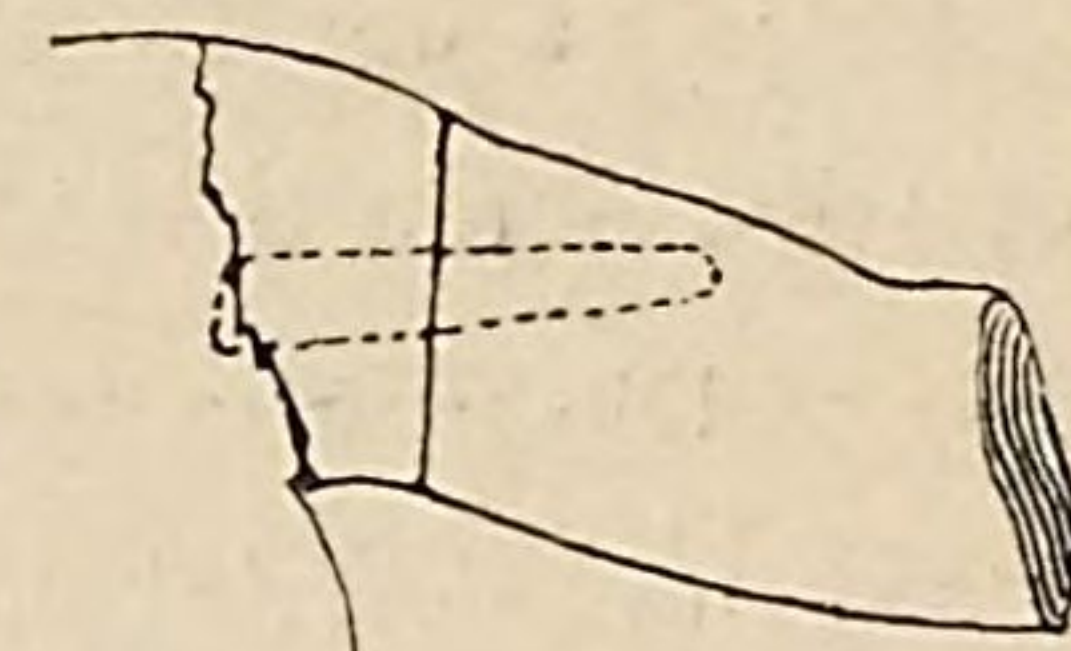


Fig. 7.

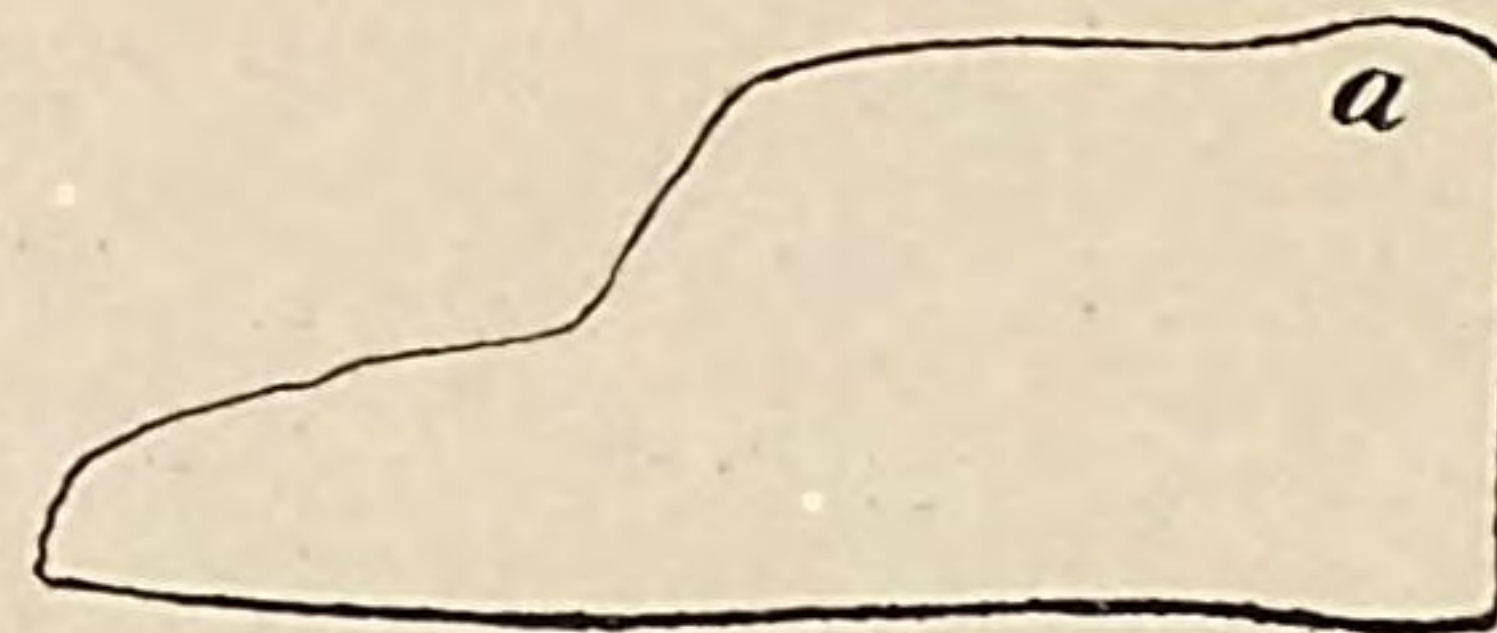


Fig. 9.

müsste, wenn der Arm in kräftiger Wirksamkeit, oder im spitzen Winkel gebogen gewesen wäre. In der Nähe der Beugungsstelle (a) erscheint eine Hautfalte oder richtiger Fettbildung, welche bei besonderen Individuen fülliger, als im Allgemeinen, anzutreffen ist. Dieser Wulst entsteht bei Beugung des Armes. Bei der Beugung im spitzen Winkel wird jedoch der Unterarm an die Anschwellung anzuliegen kommen. Da hier der ganze Wulst, fein ausgearbeitet vorhanden und ganz unbeschädigt ist, so kann der Unterarm diese Partie nicht berührt haben, er kann höchstens bis zum rechten Winkel gebogen gewesen sein. Bei einem Ansatz des Unterarmes im spitzen Winkel würde auch der Ellenbogen zu weit seitwärts hinaus rücken, so dass der Oberarm zu lang würde, wie dies auch bei Tarrals Restauration der Fall ist.²

In meiner ersten Vorlesung, noch bevor ich das Armfragment zu untersuchen Gelegenheit hatte, habe ich aus den Linien der Statue geschlossen, dass die Arme nicht in spitzen Winkeln

¹ Abgeb. Ravaisson V. d. M. 1892.

² Anm. Um allen Versuchen zu Modifikationen vorzubeugen sind nicht Copien der Fragmente, sondern Abgüsse derselben in meiner Restauration (siehe Titelvignette) benutzt. Bei einem Vergleiche mit dem lebenden Model, hat sich alsdann die Anatomie der Statue in vollkommener Uebereinstimmung mit der Natur erwiesen.

konnten dargestellt gewesen sein.¹ Ich habe daselbst den Arm im stumpfen Winkel restaurirt. (Taf. III. Fig. 10.) Dieses ist auch ziemlich richtig doch nicht ganz. Auch hatte ich den Unterarm etwas mehr erhoben, da eine grössere Neigung nach vorne mir technisch unmöglich schien. Folgt man den Indicien ganz genau, so ergibt sich, dass der Ellenbogen rückwärts etwas erhoben war und der Unterarm sich vorwärts und etwas über die Horizontale erhoben hatte. In dieser Lage aber heischt der Arm eine viel solidere Stütze als einen Halter, welcher in dem abgebrochenen Armstumpf nur c. 7 cm. tief hinein ging. Wie war dieses möglich gewesen? Weshalb arbeitete man das Dübelloch nicht viel tiefer in den Torso hinein?

In diesem Dilemma kam mir Furtwänglers Annahme: in das viereckige Loch der Ansatzplinthe müsse ein Pfeiler eingesetzt gewesen sein, und die Göttin müsse auf diesen ihren linken Arm aufgestützt haben, wie ein Blitzstrahl in finsterner Nacht. Ich hatte wol schon (st. d. M. p. 29) angemerkt, dass mehrere armlose Repliken der Venus von Milo Colonnen neben sich haben, dass sie aber den linken Arm auf dieselben aufgestützt gehabt haben könnten, war mir nicht eingefallen. Die Stellung der Venus von Milo schien eine solche Stütze nicht zu erheischen; aber hatte ja selbst ein Phidias sich nicht gescheut seiner Parthenos eine Stütze unter die rechte Hand zu stellen, um die Nike tragen zu können. Die Idee war also eines Versuches wert, besonders da die Stütze ganz richtig an der Seite des Spielbeines zu stehn kam. Es konnte ja wirklich ein Zufall gewesen sein, dass die Merkurherme in dem viereckigen Loch der Inschriftsplinthe gepasst hatte; auch war es mir entgangen, dass Quatremère de Quincy nur sagt, dass sie in der Breite gepasst habe. War der Arm aufgestützt, so genügte eine kurze Klammer im verschwundenen Armstumpfe zu dessen Befestigung. Ich versuchte einen viereckigen Pfeiler neben die Statue zu stellen, der aber ungünstig wirkte; sodann versuchte ich es mit einer Säule auf viereckigem Socle, berechnet nach der Breite des Schaftes der Merkurherme, welche jedoch zu schwächig erschien. Die gegenwärtig auf dem Lichtdruck reproducirte Säule hat einen Socle, welcher in das viereckige Loch eingefalzt ist, so dass eine vorspringende Kante auf der Plinthe aufsteht und bis an die Gewandfalten reicht.

Wenn aber Furtwängler annimmt, der Oberarm sei an dem völlig ausgearbeitetem Teil des Armfragmentes aufgestützt gewesen, so kann ich diese Meinung nicht teilen. Es findet sich am Armfragmente auch nicht die geringste Spur dass es irgendwo aufgelegt hätte. Eine benachbarte Partie des Unterarms musste es gewesen sein, welche aufgestützt war. Dadurch erklärt sich auch ein anderer Umstand.

Ueberall wo Brüche an der Statue und den mitgefundenen Teilen vorkommen, sieht man die Spuren von Dübellöchern, woraus zu schliessen ist, dass die Verstümmelung daher rührt, dass in einer Zeit, wo die Verehrung der Götter aufgehört hatte und der Kunstsinn verschwunden war, man es nicht scheute sich mit roher Hand der bronzenen Halter, wie des übrigen Schmuckes zu bemächtigen. Durch ein Erdbeben, wie es Morey annimmt, könnte wol die Statue verstümmelt

¹ A. a. O. I p. 11.

worden sein, aber nicht, wie es der Fall ist, immer an den stärksten Teilen, wie an den Hüften, am Handballen anstatt am Handgelenk u. s. w. Das Verschwinden des Schmuckes, so wie der bronzenen Genetalien der Hermen und der Halter bleibt dabei unerklärt. Die Bruchflächen des linken Oberarmes in der Beuge und des Chignons sind die einzigen wo keine Spur eines Dübelloches zu entdecken ist. Es waren also hier keine Halter zu gewinnen; weshalb wurde der Unterarm dennoch abgeschlagen? Diese Frage führt zu der Annahme, dass der Unterarm mittelst einer Krampe an den Pfeiler befestigt war, wodurch die mannigfache Zusammensetzung der Statue festen Halt gewann. Um dieser Krampe habhaft zu werden, schlug man zuvörderst den Oberarm vom Unterarm ab. In meiner Restauration ist der Arm auf gleiche Weise befestigt.

Furtwängler führt mehrere, näher und entfernter stehende statuarische Göttinnen an, welche den einen Arm auf einen Pfeiler stützen, legt jedoch das grösste Gewicht auf die Darstellung einer Tyche, welche auf einer melischen Münze und einem melischen Relief vorkommt, da der Meister der Venus von Milo das Motiv des aufgestützten Armes von dieser entlehnt haben sollte¹. Die Anzahl von Statuen, wo dieses Motiv vorkommt, lässt sich jedoch leicht vermehren. So hat z. B. die Venusstatuette (Torso) von Knidos, jetzt im britischen Museum, an der linken Seite einen Cippus (Pfeiler). Tarral hat in ihr eine Replike der Venus von Milo erkannt.² Ein anderer Statuettentorso, gleichen Fundortes, im britischen Museum, hat gleichfalls einen Cippus an der linken Seite.³ Die oben erwähnte Statuette im berliner Museum, in Pergamon gefunden und Leda benannt, obgleich sie eben so gut eine Venus vorstellen kann, stützt den linken Ellenbogen auf einen Pfeiler, welcher auf der erhöhten linken Seite der Basis steht. (Taf. II. Fig. 3.) Die Sandalenlösende Venus bietet grosse Analogie, da diese den linken Arm nicht auf den Ellenbogen stützt. Dasselbe ist der Fall bei der von Furtwängler veröffentlichten Aphrodite, Bronze in Dresden.⁴ Auf Münzen des Lucius Verus aus Apollonia ad Ryndacum stützt der Apollo Sauroktonos anstatt am Baumstamm, den linken Arm auf eine Säule. (Taf. III. Fig. 11.) Der Meister der melischen Statue hatte demnach nicht nötig das Motiv des aufgestützten Armes von der melischen Tyche, welche wahrscheinlich selbst kein ursprüngliches Original war, zu entlehnen. Xenophon hatte ja schon Tyche mit dem Plutoskinde auf dem Arme, so wie es die melische Tyche hat, dargestellt, und von Praxiteles befand sich eine Tyche zu Megara, so wie eine Bona Fortuna zu Rom. Da die melische Aphrodite im Uebrigen nach demselben Original, wie das der Venus von Capua gearbeitet sein soll, so ist nicht abzusehn aus welchem Grunde Alexandros den linken Arm nach dem rechten der Tyche, die sonst gar keine Ähnlichkeit mit den Repliken der Venus von Milo oder Capua hat, sollte geändert haben. Die Linienführung der Venus von Milo ist so schön

¹ A. a. O. S. 624.

² Goeler v. Ravensburg. V. v. M. S. 174.

³ Preuner. Ueber die V. v. M. S. 40.

⁴ A. a. O. S. 622. Fig. 122.

und frei, dass man daraus nicht auf ein dilletantisches Zusammenstoppeln einzelner Teile nach verschiedenen Statuen schliessen kann. Dass die Tyche vielleicht auch einen Apfel hielt (A. a. O. S. 624) ist durch die Haltung der Hand, mit der Rückseite gegen den Beschauer gekehrt, nicht annehmbar, da er entweder gar nicht oder ungenügend sichtbar gewesen wäre (s. a. a. O. S. 624. Fig. 617).

Wir setzen unsere Studien fort und nehmen das Fragment der linken Hand vor. Ich schrieb im ersten Teil meiner Vorlesungen (la statue d. M. p. 13): »Die Composition dieser Hand ist so ungewöhnlich, dass man sie nicht einem mittelmässigen Künstler zuschreiben kann. Der Apfel ist von dem Daumen, welcher sehr beschädigt ist, und von den beiden letzten Fingern gehalten. Vom Mittelfinger ist nur das erste Glied, welches den Apfel nicht berührt, übrig und von dem Zeigefinger existirt nur noch ein kleiner Rest, welcher jedoch hinlänglich ist um anzuzeigen, dass er sich noch mehr erhob.«

»Diese Art den Apfel zu halten ist dem gewöhnlichen Brauch, ihn mit den drei oder vier ersten Fingern zu halten entgegen gesetzt.«

»Sie ist noch viel weniger dazu geeignet den Apfel des Paris triumphirend zu zeigen, denn zu diesem Zweck müsste derselbe ganz sichtbar sein, nur gehalten von den Fingerspitzen. *Die Bedeutung dieser Geberde ist von der Stellung des Armes und der Richtung der Hand abhängig.*»

Ueber den Apfel schrieb ich: »Der Apfel, welchen die Hand hält, ist keiner Granate ähnlich, er könnte aber sehr wol eine Variante der Quitte sein, so wie wir sie in der Jetztzeit kennen.«

»Eine Frucht, mit welcher der Apfel eine auffallende Aehnlichkeit hat ist die Tomate. Aber da sie von mexikanischem Ursprung ist, so dürfte sie wol in der antiken Zeit in Griechenland nicht bekannt gewesen sein, und es ist möglich, dass sie wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem kydonischen Apfel die Benennung: goldener Apfel, Liebesapfel und Paradisapfel erhalten hat.«

Nun sehe ich jedoch, dass die Tomate (*Lycopersicum esulentum*) auch am Mittelmeere wild wächst, so dass nichts im Wege steht die Frucht der Melierin als eine Tomate zu erkennen. Ihre Oberfläche scheint mir Spuren von Abschabungen zu besitzen, und wenn der Consul Brest behauptet am Apfel wären Spuren von Farbe gewesen,¹ so mögen diese Reste gewesen sein von der roten Farbe, welche man als Grund für Vergoldungen anwendete.

Auf Cypern wuchs ein Baum mit goldenen Aesten und goldenen Aepfeln. Venus pflückte davon und brachte sie dem Hippomenos.²

Von Cypern war der Venuskult nach Melos gekommen,³ weshalb der goldene Apfel hier begründet wäre.

¹ Doussault. V. d. M. p. 10.

² Ovid. Metam. 642—650.

³ Goeler v. Ravensburg A. a. O. S. 6.

Die Hand ist im Ballen, dem dicksten Teil abgebrochen, anstatt, wie das natürlich wäre, am Handgelenk. Eine Vertiefung von einer fünfeckigen Form, wie es die übrigen Dübellöcher der Statue haben¹ giebt über diese Anomalie Aufschluss. Man erkennt in der Vertiefung deutlich die Spuren des Meissels. Die Hand war also angesetzt und konnte folglich nicht im Handgelenke, in der Mitte des bronzenen Halters brechen, sondern nur da wo derselbe endete. Die Aehnlichkeit in der Form des Dübellochs mit den andern, namentlich mit dem für den linken Fuss (s. S. 16) ist ein äusserer Beweis für die Zugehörigkeit der linken Hand.

Dieser Abschluss des Dübellochs ist in gleichem Abstände von der Daumen- wie Kleinfingerseite situirt, wonach die Hand vom Arme gradeaus gerichtet war. Dahingegen ist er um die Hälfte näher der innern (hier untern) Seite als der Rückseite der Hand.



Fig. 12.

(Fig. 12.) Der Platz dieses Dübellochs spricht entschieden gegen die Annahme von Tarral, Henke, Hasse, Ravaisson und Furtwängler, nach welcher die Hand vornüber gebogen gewesen wäre, sie muss im Gegenteil etwas rückwärts gebogen gewesen sein; denn ein Dübel in der Mitte des Armes angebracht und der Länge nach bis zur Bruchfläche reichend, würde dieselbe bei einer Beugung vornüber höher treffen als die Vertiefung anzeigt, je mehr vornüber geneigt, je höher. (Siehe Fig. 8.)

Die Fingerhaltung eignet sich auch gar nicht dazu eine lässige Ruhe oder ein graciöses Halten des Apfels auszudrücken. Letzteres geschieht mittelst Anwendung des Daumens und den beiden nächsten Fingern, wohingegen die beiden letzten vom Apfel entfernt werden oder auch nur mit Entfernung des kleinen Fingers, wie dies bei der bemalten Venusstatuette aus Pompei in Neapel, welche einen Apfel hält, der Fall ist. (Redegeberde mit der Rechten. Hände und Kopf waren ursprünglich und in plumper Weise angesetzt.²) Auf der Peterschen Kiste aus Präneste hält ein junger Sieger im Faustkampf einen Apfel, von etwas platter Form, in der erhobenen Linken. Er fasst ihn nur mit dem Daumen und dem Zeigefinger.³

Das Handfragment lässt auf eine energische Handlung schliessen. Der Teil der Hand vom Daumenansatz bis zum Zeigefinger, den kleinen Rest desselben mitgerechnet, ist so gestreckt, dass er sich durch ein einfaches Halten des Apfels nicht erklären lässt.

Henke findet diese Fingerstellung nicht zu seiner Hypothese, die Göttin habe den Saft des Apfels ausgepresst, geeignet. *Deshalb* wird die Fingerhaltung nur zu einem Ergänzungsmotiv gepasst haben.⁴ (!)

Furtwängler nimmt auf Grund der Anatomie an, dass die Hand mit dem Apfel nach unten gerichtet gewesen sei. Obgleich ich den Unterschied in der Anatomie der Hand bei Haltung

¹ Wenn ich sage fünfeckig, so ist dieser Ausdruck nicht streng geometrisk zu nehmen.

² Dilthei. Arch. Ztg. 1881 S. 113.

³ Gerhard. Etrusk. Spiegel I p. 23, Taf. VI.

⁴ Zeitschr. f. b. K. 1886 S. 199.

mit dem Innern nach oben oder unten nicht bemerken kann, und ohne zu untersuchen ob die Hand in diese Stellung kommen könne, so war ein Versuch leicht zu machen, da ich seit Jahren einen Abguss der Statue, von mir restaurirt im Atelier stehen habe. Ich entnahm diesem die linke Hand und hielt sie mit dem Apfel nach unten. In dieser Stellung hatte sie entschieden die Geberde des Zeigens. (Fig. 13.)

Ob nun eine Apfel haltende Hand zugleich die Geberde des Zeigens haben dürfe, darüber mag der moderne Kunstgeschmack anderer Meinung sein als der antike. Dass diese Hand faktisch zu einer Geberde gebildet ist, lässt sich nicht bestreiten. Wir haben bis jetzt keine Analogie zu dieser Hand, aber wir haben überhaupt wenige Statuen mit erhaltenen Händen. Ein moderner Bildhauer würde

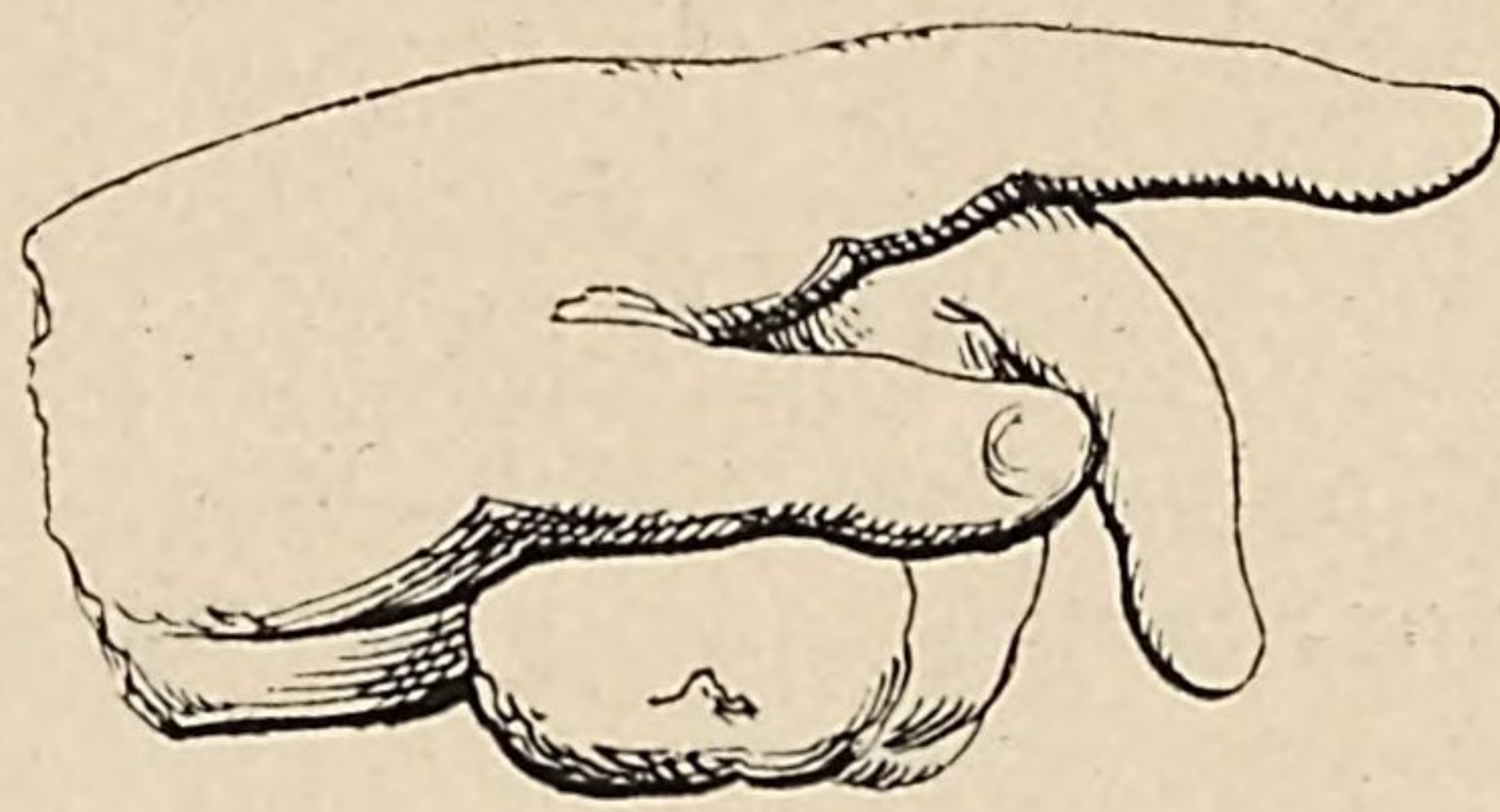


Fig. 13.

auch keine Stützen so naiv anbringen und stehen lassen, wie wir dies bei manchen antiken Statuen finden. War die rechte Hand durch eine andere Beschäftigung am Zeigen verhindert, und der Künstler wollte der Göttin diese Geberde geben, so konnte es sehr wol in der Art wie hier geschehn. Man denke sich, dass die Göttin nun einmal den Apfel in der Hand hielt, sollte sie ihn dann um zu zeigen erst wegwerfen oder irgendwo hinthun? Ungewöhnlich ist die Komposition der Hand, aber unnatürlich nicht.

Die Geberde des Zeigens kommt zweimal vor in dem Fries des Parthenon. Erstens bei der Aphrodite benannten beschleierten Figur, welche dem vor ihr stehenden Knaben die Procession zeigt,¹ und zweitens bei einem Reiter der sich an seinen Nachfolger wendet;² beide Mal wird die Geberde mit der linken Hand gemacht. Sodann in dem Relief in München, die Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite darstellend, an einer Nereide;³ auf einem pompejanischen Wandgemälde der verlassenen Ariadne, an einem beflügelten Genius,⁴ und auf einem andern wo Hermes in dem Parisurteil auf Aphrodite hinweist.⁵ Immer ist eine Person gegenwärtig für welche die Geberde gemacht wird. So musste auch bei der Venus von Milo ein Wesen vorausgesetzt werden, welches der Weisung Folge leisten konnte. Einen Eros hier anzubringen ist nicht möglich da der Blick der Göttin um diesen anzusehn zu wenig gesenkt ist. Da fiel mir Aphrodites altes, schon auf archaischen Denkmälern vorkommendes Attribut, die Taube ein.

Die Gegner der Apfelrestauration haben gegen dieselbe eingewendet, dass die Göttin alsdann ihr Attribut in der linken Hand halte, da doch, nach altem Herkommen in der Kunst, der Rechten

¹ Michaelis. Parthenon. Atlas p. 14, VI, 41 u. 42.

² Ib. pl. 13, XLII, 131.

³ Lübke Gesch. d. gr. Pl. I. S. 206. Fig. 139.

⁴ Museo Borbonico VIII, 4.

⁵ Ib. XI, 25.

das Attribut zukomme. Bei Annahme des Gewandhaltens mit der Rechten oder deren Ruhen auf dem linken Schenkel ist diese Anmerkung völlig berechtigt. Dass jedoch die rechte Hand das Hauptattribut gehalten, oder, im Verein mit der Apfelrestauration, einen wesentlichen Teil der Handlung auszuführen gehabt haben könnte, ist Niemandem eingefallen.

Konnte aber die rechte Hand der Venus das Attribut einer Taube gehalten haben? Um diese Frage zu beantworten müssen wir versuchen aus dem Wenigen, welches vom rechten Arme übrig ist, die Handlung zu bestimmen.

Ich schrieb 1878:¹ »Die obere Partie des rechten Armes ist erhalten bis zum untern Kontur der Brust, wo er gebrochen ist und von wo ab er sich vom Körper trennt. Der Bruch ist 'nette' und man findet keine Spur eines Dübels. Aber über der rechten Hüfte befand sich bei dem Funde der Statue ein viereckiges Loch (es nähert sich jedoch mehr der fünfeckigen Form, s. Fig. 1) von ungefähr $1\frac{1}{2}$ Zoll in der Höhe und Breite, und zwei Zoll tief. Dieses Loch, welches in der Werkstatt des Louvre mit Gips ausgefüllt wurde, diente wahrscheinlich dazu einen Halter aufzunehmen um den Arm zu befestigen, welcher meiner Ansicht nach, ursprünglich angesetzt war. Ich glaube es deshalb, weil die Epidermes eben so vollkommen an dieser Partie ausgeführt ist, wie sonst überall; denn wenn der ganze Arm im oberen Block wäre ausgearbeitet worden, so hätte seine Nähe zum Körper den Künstler an freie Meisselführung gehindert... Wenn es sich nun also verhält, so kann man voraussetzen, dass die Stellung des Armes es notwendig machte, eben an dieser Stelle, wo das viereckige Loch ist, den Halter anzubringen... Dieses Loch muss daher bei der Restauration beachtet werden.«

Meine damals ausgesprochene Ansicht, dass der rechte Arm eben so wol wie der linke, angesetzt war, hat jetzt durch Herrn Possenti volle Bestätigung erhalten,² indem er als Grund anführt, dass der Arm die Grenzen des Blockes überragen musste. Ja gewiss, und welche Richtung man ihm auch geben wollte. Der geehrte Techniker hat ebenfalls ganz richtig bemerkt, dass der Bruch des Armes mit dem Meissel bearbeitet ist, wie um etwas anzusetzen.³ Furtwängler nimmt nun an, da sich keine Spur eines Dübelloches in dieser Fläche befindet, es habe ursprünglich eine andere Ansatzfläche weiter nach unten existirt. Aber wir sehen bei allen Repliken einen Armstumpf, welcher nur eben so weit reicht, wie bei der Venus von Milo. Auch finden wir in der Gruppe in Florenz, wo die Venus als Replike der Venus von Milo vorkommt, dass die Göttin an eben dieser Stelle ein Armband trägt, und so finden sich oberhalb des Randes bei unserer Statue zwei kleine Löcher, welche nur dazu dienen konnten ein Armband zu befestigen.

¹ A. a. O. I, S. 7.

² Furtwängler. A. a. A. S. 625. Schon Preuner hat dies, jedoch ohne Begründung angenommen. Ueber die V. v. M. S. 13 Anm.

³ Ib. S. 626.

Dieser Schmuck konnte dazu dienen die Fuge, welche alsdann nicht nötig hatte so sorgfältig ausgeführt zu werden, zu verdecken.

Das Dübelloch im Körper wird von F. und einigen Andern einem barbarischen Verfahren bei einer Restauration zugeschrieben. Also, nachdem die Annahme einer Restauration, was die Plinthe und die linke Hand betrifft, glücklich beseitigt ist, soll sie dennoch für den Ansatz des rechten Armes festgehalten werden! Ja, wäre die Hypothese, dass die rechte Hand die Draperie gehalten, oder nach ihr gegriffen, oder auf dem linken Schenkel geruht habe, erweislich richtig, dann wäre ein Dübel im Armstumpf hinlänglich gewesen. Die Behauptung Aicards und Anderer die Venus habe beim Funde die linke Hand mit dem Apfel erhoben und die rechte Hand habe die Draperie gehalten, ist durch einen Brief des Consul Brest an den Chargé d'affaire de Viella in Constantinopel vom 26 november 1820 widerlegt. Da heisst es: »Seine Excellence hat mir Ordre gegeben *Nachforschungen anzustellen um die Arme und andere Trümmer der Statue zu finden.*»¹

Wie die Stellung des Gewandhalten wirkt lässt sich nach Tarrals Restauration ermessen, wo auch der rechte Arm viel zu kurz ist. Beim Ruhen auf dem linken Schenkel könnte der Arm wol seine rechte Länge erhalten, aber damit stimmt die Anpressung des Armes an die Brust durchaus nicht überein. Diese kann nur durch eine aktive Handlung verursacht sein. Nehmen wir daher an, die Göttin habe die mit einer Taube belastete Hand quer über den Leib geführt und etwas erhoben der zeigenden Hand genähert, so ist die Anpressung an die Brust erklärt. In diesem Fall nun genügte ein Dübel im Armstumpf keinesweges, und Herr Possenti wird gewiss zugeben, dass ein Dübel an der Stelle, wo sich das Loch für einen solchen befindet, grössere Sicherheit gewährte und hinsichtlich der Sichtbarkeit umsichtig gewählt war. Das Dübelloch kann somit als Beweis dienen, dass die rechte Hand belastet war.

An der Replike von Falerone kommt ein ähnliches Dübelloch an derselben Stelle vor.² Die von mir (1880 st. d. M. II n. 61 p. 29) als Replike angeführte dresdener Venus hat den Rest einer Stütze, wol etwas höher und unter der linken Brust situirt,³ wodurch die Richtung des Armes, als quer über den Leib und aufwärts gehend deutlich bezeichnet ist.

War die rechte Hand durch eine Taube belastet, so wird ein bronzener Halter wahrscheinlich in dem grössten Teil des Unterarmes gesessen haben um dessen Abbrechen zu verhindern. Um diesen zu erhalten musste man den ganzen Unterarm zertrümmern, welches die Ursache sein könnte, dass man von diesem kein Fragment gefunden hat.

Haeberlin behauptet, dass aus ästhetischen Gründen der nackte Teil der Statue völlig frei bleiben müsse — daher der Arm den Leib nicht bedecken dürfe.⁴ Ich habe dieselbe Forderung

¹ Ravaisson. V. v. M. 1892 p. 26.

² Ravaisson. V. d. M. 1892 p. 42.

³ Taf. III Fig. 20. Nach Furtwängler a. a. O. Fig. 123. S. 623.

⁴ Studien zur Aphrodite von Melos. S. 35.

auch schon sonst irgendwo gelesen, wüsste aber nicht aus welchem Lehrbuch der Aesthetik diese Schönheitsregel geschöpft sein könnte. Freilich wird ein Künstler sich bemühen, so wenig wie möglich von den schönen Teilen des Körpers der Composition seines Werkes zu opfern, ganz entgehen kann er es nicht, wenn er sich nicht damit begnügen will immer nur Attributhaltende Figuren darzustellen. Basreliefs wären nach diesem Princip nur möglich im ägyptischen Stile zu componiren. Auch besitzen wir einige antike nackte Statuen, bei denen eine ähnliche Armstellung vorkommt wie diejenige, welche bei der Venus von Milo durch die Anpressung des rechten Oberarmes an die Brust angedeutet ist, ohne dass, so viel mir bekannt ist, jemand ihnen eines Verstosses gegen ästhetische Regeln geziehen hätte. Da ist zuerst die Replike dieser Venus in der Gruppe Venus und Mars zu Florenz, sodann die mediceische Venus mit ihren zahlreichen Repliken, welche mit beiden Händen und Armen Partien ihrer schönen Körper bedecken. Ferner die im Bade kauernde Venus, der Bogenspannende Eros und der Apoxyomenos des Lysippos. *Bei diesem ist auch eine Stütze in viel auffallenderer Weise, unter der Brust angebracht, um den linken Arm zu stützen.* Man wird einwenden, dass dies hier daher rühre, dass das Original in Bronze ausgeführt war; ganz recht, aber wäre es nicht möglich, dass der melischen Aphrodite auch ein Original aus Bronze zu Grunde lag?

Hat nun Venus eine Taube auf der rechten Hand getragen und gegen die linke, zeigende Hand hingehalten, so kann dieser Vogel nicht, wie gewöhnlich als Attribut ruhig dagessen sein, sondern er muss auf die zeigende Hand acht gegeben haben, um der Weisung Folge leisten zu können. Wir erhalten somit als Motiv der Venus von Milo: Die Entsendung einer Taube.

(Siehe Titelblatt und Fig. 14 u. 15.)

Das Motiv der Venus von Milo.



an wird wahrscheinlich gegen das Motiv: »Venus entsendet eine Taube« einwenden, dass wir dazu in der antiken Kunst keine Analogien haben. Ich antworte: »In drei und siebenzig Jahren hat man nach Analogien gesucht um die Venus von Milo zu restauriren, ohne ein glückliches Resultat zu erlangen. Ja, ich wage zu behaupten, dass eben dadurch die Frage nur verwirrt worden sei, welches sich aus dem Folgenden ergeben wird.

Meine Restauration ist lediglich das Ergebniss eines sorgfältigen Studiums der Statue selbst, und aller mit ihr in Berührung stehenden Umstände. Nachträglich habe ich jedoch gesucht und auch einiges gefunden, was das Resultat stützen kann.

Zuerst sei angeführt was die Art der Composition betrifft.

Furtwängler bemerkt: »Dass das Umsetzen des einfachen Symbolhaltens in eine Handlung mit denselben in die Skopaisch-Praxitelische Zeit falle. Das Attribut der wahrsagenden Eidechse wird im Apollo Sauroktonos zur Zielscheibe seines Spiesses. Der Apollo Smintheus des Skopas spielt mit der Maus. Die Artemis Brauronia des Praxiteles erinnert durch die eigene Handlung, durch das Umlegen des Obergewandes an den Kultgebrauch des Weihens von Gewändern. So wird auch die Waffentragende Venus zu der sich im Schilde spiegelnden.«¹ Zu dieser Gattung gehört nun auch das Motiv der Taubenaussendenden Venus; denn für das einfache Symbolhalten kann ich hinweisen auf ein Relief aus Megara, jetzt im Kentrikon Museum in Athen. Es ist aus bester Zeit und stellt eine Göttin vor mit einer Taube auf der rechten und einer Granate in der linken Hand.²

¹ A. a. O. S. 635.

² Sybel. Katalog d. Sculpt. z. Ath. N:o 388.

Der Venus von Milo konnte die Taube eben so gut zukommen wie der Apfel, denn im Mythos von Milo, welchen Goeler von Ravensburg zuerst mit der Statue in Verbindung gesetzt hat und von Servius erzählt wird, heisst es: Dass Venus den älteren Melos in einen Apfel und die Pelia in eine Taube verwandelt habe. Der Sohn dieses Melos war der Gründer des melischen Staates.¹ Unter den Tieren, welche auf Melos in Ueberfluss vorkommen, werden Turteltauben erwähnt;² auch Felsentauben kommen in Kleinasien und auf allen griechischen Inseln, in Felsenriffen hart am Meere vor.³

Da das Ergebniss meiner Restauration aus einem rein technischen Verfahren hervor gegangen war, so musste ich selbst die Idee der Handlung nachsuchen.

Der Gebrauch Brieftauben als Boten auszusenden ist sehr alt und soll von Kleinasien nach Griechenland gekommen sein.

Man könnte bei der Aussendung der Taube an eine Liebesbotschaft denken. Anakreon, der um 530 v. Chr. lebte, singt in seiner Ode an die Taube, dass er sie von Kythere für einige Liebeszeilen erhalten habe, und dass sie getreulich Liebesbotschaften für ihn ausrichte. Jedoch bliebe es bei einer solchen Situation unerklärt, weshalb die Göttin halbnackt ist.

Sodann könnte man mutmassen, dass die Absendung der Taube dem Sohne, dem Aeneas, gelte. Lesen wir ja bei Virgil, dass zwei Tauben der Mutter ihm den Baum anzeigten, wo er den goldenen Zweig brechen sollte, welcher ihm den Eingang in die Unterwelt eröffnete.⁴ Der Künstler konnte sich mit *einer* Taube begnügt haben um diese Idee auszudrücken, so wie auf sikyonischen Münzen Aeneas mit *einer* Taube vorkommt.⁵ Wenn man nun auch die Entstehung der Statue nicht so spät, wie zur Virgils Zeit annehmen will, so waren die Begebnisse des Aeneas ja schon viel früher bekannt. Karien, wo Alexandros geboren war, kam schon 189 v. Chr. unter die Herrschaft der Römer. Die Aeneassage konnte also schon damals dort bekannt worden sein; aber auch früher, denn um 450 v. Chr. war sie von Hellanikos und schon um c. 630—550 v. Chr. von dem Sicilianischen Dichter Stesichoros erzählt worden.

Aber auch bei dieser Erklärung stösst uns die Entblössung des Oberkörpers. Für eine Mutter erscheint diese nicht anständig und ist auch unmotivirt. Ebenfalls bleibt der Apfel unerklärt.

Da kam mir ein Vasenbild vor die Augen, welches Aufschluss gab.

¹ Comm. zu Virgils Buc. VIII.

² Tournefort, Voyage du Levant I (1718) p. 65.

³ Brehm. Tierleben. Vögel. 2. S. 414.

⁴ Aen. VI, 185—211.

⁵ Engel, Kypros II S. 319.

Creuzer veröffentlicht in seinen deutschen Schriften 1846 II S. 238 ein Vasenbild aus der Erbachsen Sammlung, im alten Stil, wo die Hinführung der Göttinnen durch den härtigen Hermes dargestellt ist. Venus kommt, wie auch auf mehreren andern Darstellungen des Parisurteils, mit der Taube an. Eine obere Reihe zeigt uns *dieselbe Göttin* mit der Taube, welche davon zu fliegen scheint und eine Schnur um den Hals trägt. Vor ihr ein Altar auf welchem Feuer brennt. Eine Flötenspielerin und zwei Paare kommen ihr im Tanzschritt, mit erhobenen linken Armen huldigend entgegen. (Fig. 16.) »Man braucht,« sagt Creuzer, »kein Ödipus zu sein um in dieser Scene ein Siegesopfer, veranlasst durch das Urteil des Paris zu erkennen.«

Apulejus beschreibt eine Balletpantomime in Korinth, welche das Parisurteil vorstellte. Nachdem Venus den goldenen Apfel erhalten hatte, verliessen Athena und Hera erzürnt die Bühne. Nur Venus blieb befriedigt zurück und drückte ihre Freude dadurch aus, dass sie mit ihrem Gefolge, Amorinen, Horen und Grazien einen Tanz aufführte.¹

Das oben erwähnte Relief aus Megara ist leider so hoch und in einer Ecke placirt, dass es dem Herrn Dr. Wide nicht gelungen ist mir eine kopirbare Photographie von demselben zu verschaffen. Durch sie bin ich jedoch in den Stand gesetzt, die Beschreibung in Sybels Katalog etwas zu vervollständigen. Da heisst es: 388. 0,275. 0,245. Megara. Relief mit Sims, unten Zapfen, bester Zeit, Göttin, l. Fuss vor, Haar eingebunden, Rock, geknöpfte Halbärmel, Mantel, auf der Rechten *Taube*, Linke mit *Granate*. Von r. (sollte heissen r. nicht von) bärtiger Adorant. Zwischen beiden Umriss einer Göttin (?) veggemeisseltes Relief oder nur gemalt? Milchhoefer Mittheil. 5, 194, 14.» Die Göttin hält die Taube von sich abgewendet (doch ohne erhobene Flügel), auf der, von ihrer natürlichen Lage etwas nach vorne geführten rechten Hand; den Apfel in der Ellenbogenhöhe in der Linken. Vor dem Adoranten sind Reste eines Altares, wie in Fig. 16 noch deutlich zu erkennen. Vor dem Kopf der Göttin, etwas entfernt, scheint sich ein Unterarm, dessen Hand einen Lorbeerkrantz emporhält zu befinden. Auf einem Vasenbilde mit dem Parisurteil sieht man Eros gegen Aphrodite heran schweben um sie zu bekränzen. Sie hält Taube und Blume.² Auf einem andern Vasenbilde halten zwei Erosen einen Kranz über die halbnackte Aphrodite, die so eben den Apfel erhalten hat.³ Wahrscheinlich ist es jedoch, nach der Grösse des Unterarmes zu schliessen, dass sich hier eine Nike befand, wie eine Aphrodite bekränzende Nike im Relief der Villa Medici, das Parisurteil vorstellend, herab schwebt.⁴ Das, was mit Sicherheit zu erkennen ist, genügt jedenfalls Creuzers Deutung des Vasenbildes ausser jedem Zweifel zu setzen. Vasenbild und Relief stützen und erklären sich gegenseitig.

¹ Goldener Esel X, 743.

² Overbeck. Abb. her. Bildw. d. a. K. Taf. X. N. 4.

³ Ib. XI. N:o 3.

⁴ Jahn in den Ber. d. sächs. Ges. d. Wissensch. 1849. Taf. IV, I.

Gerhard nennt die Tauben, Aphroditens geflügelte Boten.¹

Da bei den Wettkämpfen in Hellas Tauben als Siegesboten verwendet wurden,² so liegt es nahe, dass ein Künstler auch den Sieg der Aphrodite im Schönheitskampf durch eine Taube verkündet dargestellt haben konnte. Gewöhnlich sitzt die attributive Taube ruhig in der Hand der Göttin mit dem Kopf gegen sie gewendet. Wenn sie dagegen von ihr abgewendet ist, und besonders wenn sie auch die Flügel erhoben hat, so wird dies die Absendung der Taube bedeuten.

Auf einer Münze von Sikyon (Samml. Imhoof) steht eine nackte Figur im Profil, den Proportionen und Formen nach eine weibliche, mit beiden über den Kopf erhobenen Händen eine über dem Rücken hängende Tānie schwingend; vor ihr eine auffliegende Taube.³ — Dass Tānien als Siegesbinden gebraucht wurden ist allbekannt. Hier genügt es darauf hin zu weisen, dass Phidias der Nike auf der Hand des olympischen Zevs eine Binde zu halten gegeben.⁴

Auf einem Vasenbilde hält auch Paris im Urteil anstatt des Apfels eine als Kranz gewundene Tānie als Siegespreis.⁵

Auf sikyonischen Münzen sind zuweilen fliegende Tauben mit einer Tānie im Schnabel dargestellt.

In Griechenland war Sikyon, auf Sicilien Eryx eine Hauptstätte der Taubenzucht im Zusammenhang mit dem Aphroditekultus. Eine grosse schönfarbige Taube zog dem Schwarm anderer Tauben voran um die jährliche Wiederkehr der Göttin auf dem Eryx zu verkündigen.⁶

Von Sikyon ist noch eine andere Münze erwähnenswert, da auf dem Avers eine schreitende Megära auf dem Revers eine fliegende Taube, umgeben von einem Öhlkranz und mit einer Olive im Schnabel dargestellt ist.⁷ Der Öhlkranz war Siegespreis in den olympischen Spielen.⁸ Auf einer Münze von Terina kommt Nike Apteros vor in einem Olivenkranz stehend, so wie öfter einen Olivenzweig in der rechten Hand haltend.⁹

Es scheint demnach, dass diese hier angeführten Tauben Siegestauben, welche mit der Aphrodite in Verbindung standen vorstellen. Auf einer Münze von Korinth sieht man hinter dem

¹ Auserl. gr. Vasenb. IV, S. 5.

² Brockhaus 1886, Taubenpost.

³ Imhoof-Blumer. Tiere u. Pflanzen auf gr. M. Pl. V, N. 32.

⁴ Paus V. 11.

⁵ Welcker. A. D. V. Urt d. Paris, N. 24.

⁶ Athen. IX, 11 p. 395, 461.

⁷ Imhoof-Blumer A. a. O. N:o 30. Lübke Gesch. d. Pl. I, S. 346.

⁸ Paus, V. 7. u. 16.

⁹ Cat. of gr. coins. Italy p. 385 ff.

genügsamkeit, welche man in den Zügen der Göttin gefunden hat, dürfte als stolzes Selbstbewusstsein, als Zufriedenheit mit der Anerkennung ihrer Schönheit aufzufassen sein.

Henke hat richtig angemerkt, dass der Blick der Venus nicht in die Ferne gerichtet sei, welches sich dadurch beweisen lasse, dass er etwas gesenkt ist. »Ein gesenkter Blick wird immer auf Gegenstände stossen, ein in die Ferne sehender muss wenigstens horizontal gerichtet sein.« Ich setze hinzu, dass die Sehachsen nicht parallel gehen, sondern einen spitzen Winkel bilden und, wie Henke sagt, einen Gegenstand zwischen beiden Händen treffen müssen. Meine Restauration stimmt also mit dem Blick der Göttin überein.

Die Halbnacktheit ist nun dadurch motivirt, dass Venus die Reize ihres Oberkörpers dem Paris entblösst hat.

In einem Relief aus der Villa Borghese im Louvre sieht man wie Aphrodite, halbbekleidet, von Paris den Apfel durch Eros, als Vermittler erhält.⁶ Auf einem Sarkophagrelief erhält die halbnackte Venus den Apfel von Paris selbst.⁷ — Auf einer Münze des Antoninus von Alexandria hat Venus, den Oberkörper und das eine Bein entblösst, den Apfel schon in der Hand.⁸ — Auch

¹ Cat. of gr. coins. Korinth pl. X, 2

² Lucianus. Anacharsis X, 5.

³ Mionnet. Descr. d. Med. T. IV p. 192 n. 1119.

⁴ Ib. p. 194 n. 1127.

⁵ Eckhell. Num. V vol. II p. 311 cf. IV p. 453.

⁶ Clarac. Musée. II pl. 214 n. 235.

⁷ Ib. pl. XI n. 13.

⁸ Welcker A. D. V. S. 426. N. 97.

auf der Ara casala kommt Venus halbnackt vor im Parisurteil.¹ — Ebenfalls auf einem Fries von gebrannter Erde.² Selbst noch bei dem späten griechischen Dichter Koluthos erscheint Aphrodite nicht völlig nackt im Parisurteil, sondern sie löset nur listig die heftende Agraffe.

Ein reicher Schmuck, wie ihn die Venus von Milo getragen hat, ist bei der Bewerbung um den Schönheitspreis an seinem Platz. Auf einer schönen apulischen Vase ist die Vorbereitung und Schmückung der Göttinnen zum Urteil dargestellt. Eros schmückt Aphrodite, indem er an ihrem linken Arm ein Armband befestigt,³ ebenso wie er auf einem andern Vasenbild Aphrodites Haar ordnet. Sophokles hatte das Parisurteil in einem Drama (*ῥοίσις*) auf die Bühne gebracht. Dort sah man wie Aphrodite Wohlgerüche aus einer Lekythos nahm und sich spiegelte.⁴ Auf einem Cameo des Museum Florentinum ist Venus mit ihrer Toilette beschäftigt. (Taf. III. Fig. 17.) Sie führt die Finger der rechten Hand an die Nase, um die Wohlgerüche zu prüfen, welche eine Nymphe in einer Lekythos ihr vorhält. Die Linke führt sie ans Haar, wodurch angedeutet ist, dass die Essenz zum Balsamiren des Haares bestimmt ist, so wie in Claudianus' Hochzeitsgedicht auf Honorius, die idalischen Schwestern Venus auf diese Weise bedienen. Hinter ihr sitzt Peitho und scheint ihr guten Rath zu geben. In einem Fragmente der Kyprien wird geschildert, wie die Chariten und Horen sie zum Schönheitskampfe schmücken, so dass sie von lauter Veilchen, Rosen und andern Blumen duftet.⁵ Auch in dem Homerischen Hymnos wird sie von den Chariten gebadet und mit ambrosischem Öhl gesalbt bevor sie sich zu Anchises begiebt; allein darauf kann diese Darstellung sich nicht beziehen, denn letztgenannte Schmückung geschah in ihrem Tempel zu Paphos, hier aber sehen wir, dass die Charis ihren rechten Fuss auf einen Felsblock stellt und dass Peitho auf einem Felsen sitzt. Die Scene ist also im Freien, und wahrscheinlich in der Gebirgsgegend des Ida. Hat die Charis Bezug auf Aphrodites Schönheit, so dürfte Peitho sich auf ihr Anerbieten der Helena beziehen. Der Künstler dieses Cameo scheint geflissentlich an den Typus der Venus von Milo erinnern zu wollen.

Die Stephane auf dem Haupte der Aphrodite kommt öfter vor in den Darstellungen des Parisurteils. So in dem obenerwähnten Relief aus der Villa Borghese. Auf einem andern Relief, wo Aphrodite bekleidet ist, und Paris ihr den Apfel reicht.⁶ Ebenso auf einem Becher aus Vulci.⁷

¹ Overbeck. Her. Bildw. S. 244 N. 75.

² Welcker. A. D. V. S. 424 N. 89 a.

³ Overbeck. A. a. O. Taf. X N. 2. Welcker. A. a. O. S. 415 N. 68.

⁴ Athen. XV 682 e.

⁵ Athen. XV, 35.

⁶ Welcker A. a. O. N. 1.

⁷ Ib. N. 55.

Auf einer Amphora aus Cäre, mit schwarzen Figuren, tragen alle drei Göttinnen die Stephane.¹ Ebenfalls auf der merkwürdig alten Darstellung auf der Kylix des Xenokles.²

Die Siegesbinde passt vortrefflich zur Situation.

Das Anlehnen an eine Säule kommt für Venus (mehr als halbentblösst) vor im Parisurteil.³ Auch sonst hat Aphrodite öfter eine Säule neben sich. So auf einer Münze von Smyrna, wo Venus Victrix mit einer Nike auf der Hand sich an eine Säule lehnt.⁴ Auf einem geschnittenen Stein im Mus. Capit.⁵ Bei Clarac IV pl. 596 n. 1297 und auf den beiden Replikgemmen mit der Gruppe Venus und Mars, wo die Säule nur als Zutat vorkommt. (Abgeb. La statue d. M. I. Veit Valentin. Hohe Frau von Milo.) Sybels Katalog enthält unter Nummer 3041 022: Untertheil einer Statuette der *Aphrodite*, r. Standbein, l. Fuss niedrig aufgestützt, Sandalen, Mantel um Beine, über l. Oberschenkel gehängt; *Linke war auf Baumstamm* (anstatt auf Säule) *gestützt* und hinteres Mantelende war über den Arm genommen z. L. vorn Reste eines *Eros*?

Das Aufstellen des linken Fusses auf eine Erhöhung des Bodens dürfte die Herrschaft der Welt bedeuten, wie René Ménard erklärt.⁶ So stellt auch Venus auf der einen von den eben erwähnten Replikgemmen, den linken Fuss auf die Weltkugel. Dass ein aufgestützter Fuss Ruhe bedeuten solle, wie Conrad Lange sagt,⁷ kann ich nicht annehmen. Schon die häufige Anwendung dieser Stellung für den Götterboten Hermes und den stürmischen Poseidon sprechen dagegen. Eine höhere Aufstellung des einen Fusses, verbunden mit Aufstützen des einen Armes auf den horizontalen Schenkel, ist wol eine bequeme Stellung, aber davon lässt sich nicht eine symbolische Bedeutung für das Aufstellen des einen Fusses im Allgemeinen ableiten. Ruhe wird ausgedrückt durch Sitzen oder Liegen und im Stehen durch Anlehnen und durch Auflegen des einen Armes auf das Haupt. So sagt Lucianus: Apollo Lykeios lehnte sich an eine Säule, den Bogen hielt er in der linken Hand, und die Rechte hing schlaff und lässig um sein Haupt, als ob er von einer langwierigen Arbeit ausruhe.⁸

Die Beugung im Oberkörper, welche durch die Neuaufstellung bedeutend modificirt erscheint, erklärt sich durch die unwillkührliche Bewegung, welche der Körper desjenigen macht, welcher, bei Aufstellung des linken Fusses, eine Taube mit der Rechten nach links, vorwärts und aufwärts führt um ihr Wegfliegen zu veranlassen.

¹ Ib. N. 19.

² Ib. N. 2.

³ Overbeck. A. a. O. Taf. XI N. 11.

⁴ Nouv. Gall. Myth. III 2. p. 118 Lenormant.

⁵ Montfaucon. Mus. Capit. IV. pl. 60.

⁶ Myth. dans l'art. p. 428.

⁷ Das Motiv des aufgestellten Fusses S. 18 ff.

⁸ Anacharsis. 4.

Das Anpressen des rechten Oberarmes an die Brust erklärt sich, wie schon angemerkt, auch hierdurch.

»Die Venus Victrix (*νικηφόρος*),» sagt Preller, »erscheint in festen, kräftigen Körperformen und mit stolzen siegesbewussten Zügen, welcher Ausdruck durch den Schmuck der Stephane und das erhöhte Aufstellen des einen Fusses verstärkt wird.«¹

Es ist also alles an der Venus von Milo, so wol in technischer, wie in ideeller Hinsicht durch das Motiv der Aussendung einer Siegestaube erklärt.

Nun könnte man freilich fragen: wo ist denn die Taube hingekommen? Weshalb wurde sie nicht mitgefunden? Diese Frage führt auf die Vermutung, dass die Taube aus vergoldeter Bronze hergestellt war. Im Hohlguß konnte sie von geringerem Gewicht gewesen sein, als aus Marmor, und alsdann dürfte sie den bronzenen Haltern, den Genitalien der Hermen, den Ohringen, dem Armbande und der Stephane Gesellschaft geleistet haben.

¹ Preller. Gr. Myth. I. 292.

Was uns die Repliken lehren.

Der Grundgedanke meiner Restauration ist nicht neu. Er war instinktmässig von den ersten Beschauern ausgesprochen worden. Alle sagten: Venus Victrix mit dem Apfel des Paris, und Clarac hat, gleich nach der Ankunft der Statue im Louvre, die Situation also geschildert: »Laissant tomber en partie sa draperie, elle découvre à l'heureux Paris des trésors plus précieux à ses yeux que la sagesse que lui promet Minerve, et que les richesses, les honneurs que lui offre Junon; le prix lui est adjugé, et Cythérée vient de mériter sur la reine des dieux et sur la fille de Jupiter un triomphe plus glorieux que tous ceux qu'elle pouvait si facilement obtenir du dieu de la guerre et de tous les dieux de l'Olympe, qui aimaient tant à se laisser vaincre par la plus belle des déesses.»¹

Wenn ich mich früher gegen die Deutung auf den Sieg im Parisurteil ausgesprochen habe, so geschah es weil man behauptete, die Göttin habe den Apfel in der hoch erhobenen linken Hand triumphierend gezeigt, wozu die Fingerhaltung nicht passt, und mit der Rechten die Draperie gehalten, worauf nichts hinweist und was auch sinnlos wäre. Ganz anders erscheint dieselbe Idee in der hier dargestellten Form.

Bald fing man jedoch an Analogien geltend zu machen. Quatremère-de-Quincy war der Erste, welcher die Gruppen Mars und Venus heranzog, weil in diesen Venus in ähnlicher Stellung vorkommt, und behauptete, die Venus von Milo müsse ebenso mit Mars gruppiert gewesen sein.

Diesen Restaurationsvorschlag bekämpfte Clarac energisch. Seit Feststellung der Zugehörigkeit des verschwundenen Plinthenstückes, auf welchem keine Statue eines Erwachsenen Raum finden konnte, kann diese Hypothese als beseitigt angesehen werden. Bei aufmerksamer Erwägung der Fundberichte kommt man zu demselben Resultat. In der Wand der Exedra war eine halbkreis-

¹ Notice p. 32.

förmige Vertiefung, wie wir solche in dem Gymnasion von Ephesus (römisch¹) finden.² Der Consul Brest berichtet, dass die Statue in einem überwölbten Halbkreis (Hemicycle) gefunden worden.³ Auch Clarac sagt: »cintre d'une niche carrée,«⁴ d. i. Halbkreis einer viereckigen Nische. Damit stimmt auch die Form der Plinthe an der Rückseite überein; auch die schrägen Seiten derselben würden als Radian hierzu besser passen als im viereckigen Raume. Clarac sagt, dass der Halbkreis c. vier Fuss breit gewesen sei; welches doch für die colossale Statue, mit ihrer verlängerten Basis etwas knapp ist. Die Breite scheint auch nicht genau gemessen zu sein. Jedenfalls ersieht man auch aus dieser Angabe, dass in dem Halbkreis auf Melos keine Gruppe hat Platz finden können.

Sodann kam Millingen und machte auf eine korinthische Münze des Antoninus Pius aufmerksam, welche viele Aehnlichkeit mit der Venus von Milo und der Venus von Capua hat.

Ob aber die Venus von Milo deshalb auch einen Schild getragen haben müsse, lässt sich weder durch die verschwundene Plinthe noch durch den Fundort beweisen oder widerlegen. Die technischen Gegengründe sind ohne Beachtung geblieben; die Vertreter dieser Hypothese meinen, wenn auch sämtliche korinthische Münzen die Göttin so darstellen, dass sie den Schild frei vom Körper entfernt mit beiden Händen vor sich hin hält, so könne die Venus von Milo ihn auf den linken Schenkel gestützt haben, eine Annahme, die Millingen fern lag.

Unzweifelhaft ist es, dass in Korinth eine Statue der Venus existirt haben muss, welche den Schild, wie auf den Münzen hielt, welches sich in Holz oder Bronze sehr wol ausführen lässt.

Bei aller Aehnlichkeit, zwischen den Münzen und der Venus von Milo und der Venus von Capua, giebt es doch auch wesentliche Unterschiede. Keine von den Münzen giebt die Venus von Korinth mit höher aufgestütztem Fusse. Beide Füße stehen in gleicher Höhe.⁵ Das Motiv des aufgestützten Fusses und die dadurch bewirkte Linienführung ist jedoch bedeutend schöner als die mit grader Stellung der Beine.

Ferner geben die Münzen die Statue von der entgegengesetzten Seite. Millingen meint, dieses könne davon herrühren, dass der Münzschneider die Statue direkt abgezeichnet hätte, anstatt durch den Spiegel. Dieses lässt sich auch für eine oder zwei Münzen wol annehmen. Wenn es sich aber durch Generationen wiederholt (ich habe neun Abbildungen von Varianten auf Münzen unter verschiedenen römischen Herrschern geprägt gesehen) so kann man die Umkehrung wol kaum der Gemächlichkeit der Münzschneider zuschreiben, da wir sonst Statuen auf Münzen ganz richtig wiedergegeben finden. Wir müssen daher annehmen, dass die Schildhalterin in Korinth von der andern Seite als die Venus von Milo dargestellt war. Da nun alle Repliken der Venus von Milo, von welchen an grossen Statuen, Torsen, Gemmen und Reliefs wol noch zwischen

¹ Guhl u. Koner. Leben d. Gr. u. Röm. 1860 S. 110.

² A. Rich, Dict. d. ant. rom. et. gr. La st. d. M. pl. VI n. 26.

³ Doussault. V. d. M p. 10.

⁴ Notice. p. 6.

⁵ S. Barclai u. Head, Catalog of gr. coins. Corinth. pl. XIX ff.

zwanzig und dreissig existieren, nach der linken Seite gewendet sind, so macht die Statue in Korinth eine Ausnahme von der Regel. Diese Statue mit ihrer Gleichstellung der Füsse und ihrer Wendung nach der rechten Seite kann also nicht das Vorbild gewesen sein zu allen den Statuen welche nach links gewendet, und den linken Fuss aufgestellt haben, und deren Fundorte sich über das ganze alte römische Reich erstrecken.

Man erklärt das Schildhalten als ein Spiegeln der Göttin in dem Schilde des Ares, und beruft sich auf eine Stelle in der Argonautika des Apollonios von Rhodos. Der Verfasser beschreibt ein mit Stickereien geschmücktes Kleid des Jason. Nun war es wol im Altertum eben so wenig wie in der Jetztzeit gebräuchlich nach Statuen zu sticken, sondern dazu benutzte man Gemälde. Aus der Beschreibung der übrigen Felder geht auch deutlich hervor, dass Gemälde zu Grunde lagen. Auch stimmt die Beschreibung der sich spiegelnden Kythereia weder mit den Münzen noch mit den Statuen überein. Von ihr heisst es nämlich, dass sie dargestellt war mit lang hernieder hängenden Locken oder mit reichgelocktem Haar (*βαδύπλόκῃμος*), welches bei keiner der Repliken der Fall ist, auf den Münzen sieht man nur zuweilen ein Ende des Haarbandes auf die linke Schulter herab hängen. Ferner dass ihr Chiton vom linken Arme bis unter die Brust hernieder entbunden war, da doch sowol die Venus der korinthischen Münzen, wie die Venus von Milo und die meisten Repliken gar keinen Chiton an haben. Bei der Victoria von Brescia (s. weiter unten) ist er von der rechten Schulter herab gesunken.

Die Münzen von Korinth stellen auch keineswegs eine Spiegelung dar, welches sich leicht beweisen lässt. Erstens dadurch, dass die Göttin über den Schild hinweg sieht, wie dies mehr oder weniger bemerkbar ist. Am deutlichsten tritt dieser Umstand hervor auf einer Münze des Kaisers Commodus, wo sie der Artemis Laphria gegenübersteht. (Taf. II. Fig. 18.)¹ Zweitens ist der Schild der Venus auf einer Münze der Faustina mit dem Vorderteil eines Pferdes geschmückt.² (Taf. II. Fig. 9, vergrössert.)

Wenn nun aber kein Spiegeln dargestellt ist, so fehlt ja die Motivierung für die Entblössung des Oberkörpers. Diese fehlt allerdings, und darin liegt eben ein Beweis ihrer Ableitung von einer Statue mit einem andern Motiv, durch welches die Entblössung motiviert war. In der römischen Periode nahm man es nicht so genau mit der Motivierung.

¹ Anm. Wenn Overbeck (Gesch. d. gr. Pl. 1894, II S. 392) die Möglichkeit einer Spiegelung der Venus von Milo durch die ganz richtige Bemerkung stützen will, dass bei den alten Künstlern häufig der Blick ihrer Statuen nicht auf den Gegenstand den sie ansehen sollen gerichtet ist, weil es ihnen darauf ankam dem Beschauer das schöne Gesicht im Halbprofil zu zeigen und nicht den Kopf völlig ins Profil zu drehen, so hat dieser Grund hier keine Anwendung, da die Forderung sich nur darauf beschränkt, dass der Kopf etwas mehr vornüber geneigt sein müsste, wie bei der Venus von Capua und der Venus von Arles.

² Vaillant (1688) Num. ær. imp. p. 267.

Was kann denn aber das Schildhalten der Venus in Korinth bedeuten?

Die Inschriften nennen die Schildhalterin: Venus victrix, die siegreiche Venus. Venus hält den Schild als Siegeszeichen, wie es ja allbekannt ist, dass Schilder in und an Tempeln als Siegeszeichen aufgehängt wurden.

Ennius um 240 v. Chr. hatte schon Venus als Genetrix (Mutter) des Romulus, also als Ahnmutter der Römer überhaupt bezeichnet,¹ und schon seit der Zeit des ersten punischen Krieges (264—242 v. Chr.) war der Glaube an die troische Abstammung fest gewurzelt.² Im Jahre 146 v. Chr. kam Korinth und das übrige Griechenland bis auf Sparta und Athen unter die Herrschaft Roms. Karien, das Vaterland des Alexandros war schon 189 v. Chr. unter Roms Herrschaft gekommen.

Julius Cäsar verschmolz die Venus victrix mit der Genetrix, welche er als Stammutter des Julischen Geschlechts verehrte;³ welche Verschmelzung auf den korinthischen Münzen durch Vergleich der dargestellten Göttinnen, ihren Attributen und den Umschriften sich erkennen lässt.

Eine besondere Bedeutung erhält die Schildhalterin auf einer korinthischen Münze des Septimus Severus. (Taf. III. Fig. 20.) Hier steht die Schildhalterin über einer Quelle (Pirene) und seitwärts unter ihr sind die Hafenstädte Lechäum und Cenchrea personificirt. Die abgekürzte Inschrift wird gedeutet: Regina Orbis Ilia (oder Julia) Lechäum Cenchrea. Di Ilische oder Julische Weltkönigin, Lechäum, Cenchrea. Hiermit stimmt überein, dass die Venus, mit demselben Typus, auf der vorhin erwähnten Gemme mit der Gruppe Mars und Venus, diese den linken Fuss auf die Weltkugel stellt. Also der Typus ist nicht nur inschriftlich als Siegerin sondern hier als die Stammutter der Julier, als Personifikation der römischen Weltherrschaft bezeichnet. Die Abkömmlinge des troischen Aeneas, verehrten ihre Ahnmutter, welche ihren Vorfahren im trojanischen Kriege beigestanden aber unterlegen war. Jetzt hatte sie die Nachkommen zum Siege verholfen und deshalb errichteten sie nun, in der neuen Hauptstadt Griechenlands, auf Akrokorinth ihre Statue, als Königin der Welt. So beschliesst Polystratos⁴ ein Epigram auf Korinth:

»Die einst Priamos' Haus mit Feuer verbrannt die Achäer
Liegen von Aeneas Stamm Trän' und Bestattung beraubt.«

Der Schild spielte andererseits eine grosse Rolle in den Wettkämpfen welche in ganz Griechenland stattfanden, und in den Gymnasien geübt wurden. Besonders in Argos an den Nemeen und Heräen war der Schild Siegespreis in allen Arten des Wettkampfes.⁵ Auch wurde er in verschiedenen Agonen angewendet, z. B. im Wettlaufen, welches bald mit Helm und Schild,

¹ Enn. Annal. I N. 34 e.

² Preller. Röm. Myth. S. 390.

³ Ib. S. 389 (1858).

⁴ Gr. Ant.

⁵ Schneidewirth. Gesch. d. dor. Argos. 1865—66.

bald ganz nackt, nur mit einem Schilde bewaffnet ausgeführt wurde. (Abb. bei Krause, *Ellenika* II, 1 pl. VIII, wo der Schild des einen Läufers mit einer fliegenden Taube geziert ist.) Ein eigener Kampf bestand im Schildstechen.¹ Eine Münze der Faustina bestätigt die Bedeutung des Schildes der Venus Victrix in dieser Beziehung. Wir sehen hier nämlich Venus mit einer Nike auf der rechten Hand, während sie den Schild mit der Linken neben sich am Boden aufrecht hält. (Taf. II. Fig. 21.) Auf dem Schilde ist ein Faustkampf dargestellt und die Kämpfer erheben wiederum selbst einen Schild. Der Schild dieser Venus Victrix ist der Siegespreis im Faustkampfe, so wie das erwähnte Vorderteil eines Pferdes sich wol auf den Siegespreis im Wettrennen der Pferde, und Schilder mit laufenden Figuren sich auf Siege im Schnellaufen beziehen u. s. w.

Korinth und Argos machten einander Agonothese in den Isthmien streitig, obgleich Korinth das Recht dazu hatte. Nach Korinths Zerstörung 146 v. Chr. hatte Argos die Hauptleitung. Als Julius Cäsar Korinth wieder aufgebaut und zur Hauptstadt von Griechenland erhoben hatte, wurde ihr die erste Rolle bei den grossen gymnischen und musischen Festspielen zu Teil. Korinth wurde durch römische Soldaten kolonisirt, und zu Pausanias Zeiten war sie nur von Römern bewohnt.

Dass die Venus in Korinth mit den Wettkämpfen schon in älterer Zeit in Verbindung stand, ersehen wir aus der Erzählung bei Athenäus, welcher berichtet dass Xenophon von Korinth nach herkömmlichem Gebrauch der Venus Hierodulen zu opfern gelobte wenn er in den olympischen Spielen siegen würde. Er ward Sieger und hielt sein Gelübde.²

Pompejus hielt die Venus Victrix hoch in Ehren. Er baute ihr einen Tempel auf den obersten Stufen seines Circus, in seinem zweiten Consulate, 55 v. Chr., bei dessen Einweihung Kämpfe mit Elephanten abgehalten wurden.³ Eine alte Inschrift aus Amiternes besagt, dass an den Festen des unbesiegbaren Herkules im grossen Circus, Venus Victrix, Honor, Virtus und Felicitas in einem marmornen Theater gefeiert wurden. Dieses wird noch jetzt, das Theater des Pompejus genannt.⁴ Man bemerke die Zusammenstellung mit Herkules und dessen Festen.

Julius Cäsar trug das Bild seiner Ahnmutter, Venus, in seinem Siegelring;⁵ er hatte Korinth wieder aufgebaut, und Visconti sagt, dass die Schildhaltende Venus zuerst auf seinen silbernen Münzen erscheine.⁶ Imhoof und Gardener setzen auch die Entstehungszeit einer solchen Statue auf Akrokorinth nicht vor der Zeit des Julius Cäsar, und finden sie am besten passend zu seiner eigenen.⁷

¹ Welcker A. D. III Taf. XXXV, 2. S. 512 ff.

² Athen XIII, 32.

³ Tertull. de spect. 10 Plin. VIII, 7.

⁴ Corp. Inscr. lat. I p. 324 u. 399.

⁵ Dio Cassius X, 111, 43. XLV, 7 u. a.

⁶ Pio Clementino. III p. 9 (d).

⁷ Journal of hell. stud VI. p. 75.

Wenn der Typus der Venus von Milo, zufolge der angeführten Münzinschrift, die Stamm-mutter des Julischen Geschlechtes darstellte, so könnte man ihn auch Venus-Aineas bezeichnen.

Lucretius ruft die »Venus-Aineas-Genetrix« an und bittet sie um Frieden.

Mit der Feier der Venus-Aineas waren zu Aphrodisias (an der Grenze von Lydien und Karien) an den Aphrodisien gymnische Spiele und Wettkämpfe verbunden. Der Wettlauf zu Zekynthos hiess der Lauf des Aineas und der Venus. Auf dem Eryx hielt das, der Aphrodite dienende Hirtenvolk Faustkämpfe. So wie in Lesbos der Hera und in Elis der Athena Schönheitskämpfe, auch für Epheben abgehalten wurden, so sind solche auch an den Aphrodisien, namentlich auf Kypros zu vermuten: »worauf der Sieg der Aphrodite über ihre beiden Nebenbuhlerinnen in der Schönheit, in den Kyprien hinweist.«¹ Rhapsodische Wettkämpfe, bei welchen namentlich dieses Gedicht vorgetragen wurde, sind uns auf Kypros verbürgt.² Da der Aphroditekult von Kypros nach Melos gekommen ist, so werden ähnliche Wettkämpfe auch dort zu vermuten sein. »Die Würdigung der Schönheit tritt am sichtbarsten hervor in den hellenischen Schönheitskämpfen. Ein solcher war der *ἀγὼν ἐν' ἀνδρίῳ*, ein Wettkampf männlicher Schönheit unter den Greisen, welcher zu Athen an den grossen Panathenäen Statt fand... Ein Schönheitswettstreit unter den Frauen war schon in alter Zeit von Kypselos, König in Arkadien, als er am Alpheios eine Stadt gegründet und der eleusinischen Demeter ein Heiligtum errichtet hatte, an deren Feste eingeführt worden und derselbe bestand noch zur Zeit des Athenäos (2—3 Jhrh. v. Chr.). Die Königin Herodike, Gattin des Kypselos, hatte selbst am ersten Agon Teil genommen und gesiegt.³ Am Kasten des Kypselos war die Hinführung der Göttinnen zum Schönheitskampf dargestellt.⁴ Auch zu Knidos eben so wie zu Antiochia in Karien fanden Schönheitskämpfe Statt.⁵ Aus Knidos stammen zwei Replikentorson der Venus von Milo.⁶

»Venus Aineas,« sagt Preller, »ist am besten als Pelagia d. h. als Göttin des Seeverkehrs aufzufassen. Und zwar ist die Wirkung der Aphrodite auch in diesem Naturgebiete eine besänftigende, Winde und Wogen beschwichtigende;« (so schildert sie auch Lucretius in obengenannten Hymnos) »weshalb sie oft neben dem stürmischen Poseidon als die besänftigende Gewalt des Meeres verehrt wurde.«⁷

Im Jahre 1877 hat man auch auf Melos, nicht weit von der Fundstelle der Venus einen Poseidon gefunden, welcher, obgleich von geringerem Kunstwert, manche Analogien mit ihr besitzen

¹ Engel. Kypros II 179.

² Ib. I, 509.

³ Krause. Ellenika I. S. 35 ff.

⁴ Paus. V. 19.

⁵ Herman. Gr. Ant. II S. 259.

⁶ La statue d. M. II p. 69.

⁷ Preller. Gr. Myth. 269—270.

soll. (Es wurden ausserdem vier Frauenstatuen ohne Köpfe, eine zerbrochene Reiterstatue, und die Statue eines jungen Mannes mit der Weihinschrift: »Thorrides an Poseidon« dort gefunden.) Der Poseidon ist, wie die Venus aus zwei grösseren Blöcken gearbeitet, welche in der Höhe des Gürtels zusammen gesetzt sind. Die Rückseite ist ganz vernachlässigt, welches auf Placirung in einer Nische oder gegen eine Wand hindeutet.¹

Die vorhin besprochene Münze von Korinth, auf welcher die Schildhalterin über der Quelle Pirene steht, nebst den personificirten Hafenstädten, welche Anker und Ruder halten, spricht denselben Gedanken aus. Das Symbol der Taube kann auch auf Wasserfahrt Bezug haben. Nork sagt: Die Taube ist das Sinnbild des Schöpfungswassers, der Urfeuchte. Pelia von πλεω segeln, fahren, eine Seereise machen; bei den spätern Dichtern, reisen überhaupt. Schwimmen. Columba von κολίμβω, tauchen, schwimmen. Bei der Rückkehr der Göttin nach ihrem Heiligtume auf dem Eryx flog eine grosse, schönfarbige Taube der übrigen Schaar übers Meer voraus, die Ankunft der Göttin verkündend.²

Melos hatte den grössten Hafen am mittelländischen Meere und alle Schiffe, welche nach der Levante oder von dort zurück segelten, suchten daselbst Schutz.³ Nicht weit von der Fundstelle der Venus von Milo hielten sich die Lotsen (von denen man noch zu Tourneforts Zeit funfzig zählte) auf, weil sie dort einen weiten Blick auf's Meer hatten.⁴

Nach dem Angeführten wäre es möglich, dass die Venus von Milo auch in Beziehung zum Seeverkehr Verehrung genoss; aber in innigster Verbindung steht die Statue mit ihrem Fundort, wenn wir sie auffassen als die Siegerin im Schönheitskampfe, als die Venus-Aineas oder Victrix, welche den gymnischen und rhapsodischen Wettkämpfen vorstand. Alsdann begreift man, weshalb der römische oder aus römischer Familie stammende Gymnasiarch diese Statue in einem Gymnasium aufstellte und weshalb man sie mit Hermen des Hercules und Hermes zusammen gefunden hat.

Die Venus Victrix, Genetrix und Aineas ist eine und dieselbe Göttin und deshalb sagt auch Welcker: »Der Grund warum das Urteil des Paris so häufig für römische Sarkophage gewählt wurde, wird von Schwenk treffend angegeben. Venus, die den Preis erhielt« (victrix) »war die Ahnmutter« (genetrix) »der Aineiden, wie die Römer sich gerne nennen hörten.«⁵

Aus demselben Grunde ist es einleuchtend, dass die römischen Herrscher, falls sie eine schöne, griechische Statue vorfanden, welche Venus mit dem Schönheitspreise darstellte, sie vorzugsweise diese als Bild ihrer Ahnmutter anerkannten, und dieselbe ihren Zwecken gemäss, auf verschiedene Weise reproduciren liessen.

¹ Collignon. Bulletin d. corresp. hellén. Dec. 1889. VI, p. 498. Abgeb. Mars 1889.

² Ath. IX, 11 p. 395, 461.

³ Tournefort. A. a. O. p. 57.

⁴ Jean Aicard. p. 161. Bericht von Matterer.

⁵ A. D. V. S. 419.

Daraus erklärt es sich ferner, dass die Kaiserinnen es liebten, sich in dem Typus der Melierin neben ihren Gemahlen, diese in dem Typus des Mars, darstellen zu lassen. (Ein anderer Grund wird weiterhin erwähnt werden.) Die Venus in den Gruppen hat denselben Typus wie die Venus mit dem Schilde, beide haben auch ungefähr dieselbe Armstellung, welche ebenfalls mit derjenigen übereinstimmt, welche sich mir, durch mein Studium der Venus von Milo, als die für sie richtige ergeben hat. Beide sind auf den korinthischen Münzen »Venus victrix« benannt und weisen somit auf ein gemeinsames Original hin, von dem sie abgeleitet sein konnten. Was die Schildhalterin betrifft, so glaube ich dies dargetan zu haben, für die Gruppen hat es Furtwängler mit Erfolg unternommen.

Sehr scharfsinnig bemerkt F. nämlich, dass das Original unserer Statue nicht aus einer Gruppe Mars und Venus genommen sein könne. Wäre nämlich eine solche Gruppe das Ursprüngliche, so müsste der Mars eben sowohl wie die Venus immer denselben Typus in den verschiedenen Gruppen beibehalten, da dieser aber bald der einen Aresstatue, bald einer anderen nachgebildet ist, so erhellt daraus, dass die Gruppen aus Einzelstatuen gebildet sind.¹

Auf dieselbe Weise ergibt sich ihm die Entblössung des Oberkörpers als das Ursprüngliche. »Wäre die Bekleidung,« sagt F., »das Ursprüngliche, so müsste sie für den Oberkörper immer dieselbe bleiben, eben so wohl wie für das um die Hüften und die Beine gelegte Gewand; da die Tunika bei den verschiedenen Varianten verschieden ist, so muss es eine spätere beliebige Zutat sein.«² (Eine Motifikation dieses Satzes werde ich weiter hin aufstellen.)

Die korinthische Münze der jüngern Faustina mit der Gruppe Mars und Venus, zeigt uns die Venus Victrix halb nackt. Auch in der Gruppe in Florenz ist sie es, weil die Personen im idealen Stile gebildet sind. In den Portraitgruppen hingegen ist die Kaiserin bekleidet. Dass die Gruppe im Capitolinischen Museum Marcus Aurelius und Faustina vorstellt, ergibt sich aus einem Vergleich mit den Portraits des Marcus Aurelius aus seinen jüngeren Jahren, besonders mit einer Büste im Palazzo Colonna N:o 34.³ Von der Faustina existiren viele Portraits, welche dem in der Gruppe ähnlich sind. Wir wissen aus Dio Cassius (71, 31) dass diesem Ehepaar in dem Tempel der Venus und Roma silberne Bildsäulen errichtet waren, und dass ihnen von jedem Brautpaar auf einem Altar geopfert werden musste.

Bei der ähnlichen Gruppe mit Hadrian als Mars ist das eigentümliche Verhältniss, dass nicht seine Gemahlin Sabina, sondern wiederum Faustina neben ihm steht.⁴ Man weiss zwar, dass Hadrian seine Gemahlin nicht liebte und sie sogar gemisshandelt haben soll, dennoch ist

¹ A. a. O. S. 629.

² Ib. S. 630.

³ Anm. Die Abbildung der Gruppe im Museo Capitolino III, 20 giebt den Kopf des Mannes nicht richtig wieder, indem der Bart wol kurz aber zusammenhängend dargestellt ist, während am Original der Backenbart für sich besteht. Der Mund ist auch ungetreu, lächelnd dargestellt u. s. w.

⁴ Bouillon. Musée ant.

die Zusammenstellung mit der Faustina seltsam. Der Kopf der Letztgenannten ist jedoch angesetzt.¹

Die Bedeutung der Geberde mit der rechten Hand nach, oder auf der Brust des Mannes ist keinesweges die einer Ent- oder Bewaffung,² sondern einfach eine Liebkosung, wie man dies aus vielen ähnlichen Darstellungen ersehen kann. So macht Dido diese Geberde gegen den neben ihr in einer Grotte sitzenden, unbewaffneten Aeneas (Miniatürbild zur Aeneide).³ Ferner kommt auf einem etr. Spiegel Juno mit dem Blizthaltenden Jovis in derselben Stellung vor.⁴ Die Hochzeit des Amor und der Psyche ist so dargestellt, dass beide auf einer Kline liegen, und Psyche die hier in Rede stehende Geberde macht.⁵ Nicht ohne Interesse für unsere Frage dürfte vielleicht die Replikgruppe auf einer Abraxis, dessen gnostische Inschrift siderische Bedeutung hat, sein. Venus ist hier als Mondgöttin, mit der Mondsichel auf dem Haupte neben Helios mit Strahlenglorie um das Haupt und die Peitsche (an welcher der Siriu stern befestigt ist, zum Antreiben der Sonnenpferde) abgebildet.⁶ (Taf. III. Fig. 22) Helios hatte Akrokorinth der Aphrodite abgetreten, und beide waren dort neben Eros aufgestellt.⁷ Der Mars Borghese, dessen Typus in den Gruppen vorkommt, ebenso wol wie Kaiser Hadrian in der Gruppe haben die Symbole des Sonnengottes, die Greife auf ihren Helmen. »Als Göttin der Schönheit ist Aphrodite Mondgöttin,« sagt Furtwängler.⁸

Also eine Liebkosung ist in den Gruppen Mars und Venus durch die Geberde der Letzteren ausgedrückt. Durch Liebkosung und Ueberredung soll Venus den mürrischen Kriegsgott besiegen und besänftigen, damit Friede herrsche, wie Lucretius die Venus-Aeneas-Genetrix anfleht.

Dass Kaiser Hadrian ein Friedensfürst war und Künste und Wissenschaften beförderte ist bekannt, und die Gruppe ist somit eine Allegorie auf seine Regierung. Quatremère-de-Quincy nimmt auch an, dass die Münze der Faustina der Jüngeren in Veranlassung eines Friedensschlusses geprägt worden sei.⁹ In ähnlicher Bedeutung werden wir die Replikgruppe auf einem Sarkophag aufzufassen haben.¹⁰

Die **Venus von Capua** wurde in dem dortigen alten Amphitheater gefunden.

Capua wurde eben so wol wie Korinth von den Römern colonisirt. Julius Cäsar sandte 20,000 römische Bürger und Augustus eine zweite Colonie dorthin.¹¹ Unter Julius Cäsar wurde

¹ Fröhner. Notice N. 131.

² Ib.

³ Seroux d'Agincourt. Storia d. arte. T. VI Tav. 63.

⁴ Müller-Oesterlei. Denkm. d. K. Pl. III Fig. 46.

⁵ Millingen. Gall. myth. I pl. XLV, 162.

⁶ Montfaucon. L'ant. expl. T. II P. CLVII. p. 364.

⁷ Paus. II, 4 u. 5.

⁸ Roscher. Lexikon. Aphrodite. S. 401 Roscher Stud. 2, 36.

⁹ Sur la statue ant. de Venus. p. 21.

¹⁰ Abgeb. Raoul-Rochette, Monum inéd. Cycle. hér. I. pl. VII, 2.

¹¹ Plin. XVIII, 29, 5.

die Venus Victrix Schutzgöttin von Capua.¹ Cäsar baute 44 v. Chr. das erste Amphitheater in Rom.² Da das Amphitheater in Capua unter Hadrian erneuert wurde, so hat man aus dem Fundort geschlossen, dass die Venus unter seiner Regierung geschaffen worden sei.

Die Plinthe der Venus von Capua ist an der linken Seite verlängert, in demselben Verhältniss zur Statue, wie bei der Venus von Milo. (Taf. II. Fig. 2.) Sie ist an beiden Enden halbkreisförmig, nicht wie bei Clarac an der linken Seite rechtwinklicht. An der verlängerten Partie ist nahe vom Helme ab, eine Platte von einigen cm. Höhe separat gearbeitet. Diese fehlte an der Basis als ich die Statue 1891 sah.

Die Gemme durch welche Millingen beweisen will, dass die Venus von Capua einen Schild gehalten habe, scheint mir verdächtig. Da ich nicht die Gemme selbst gesehen habe, so sei hier angeführt was mir an der Zeichnung (Taf. II. Fig. 23) auffällt. Die antiken Künstler copirten nicht genau, sondern variirten gerne. Die Aehnlichkeit zwischen der Gemme und der Statue ist dahingegen ungewöhnlich gross. Sie erstreckt sich sogar auf die profilirte Plinthe und den Helm. Wollte man nun aber auch zugeben, dass ein antiker Künstler falls er die Venus von Capua vor Augen gehabt hätte, dieselbe ganz getreu copirt haben könnte, so dass wir einen Beweis hätten nicht nur, dass sie einen Schild gehalten, sondern auch *wie* sie ihn gehalten hätte, so sehen wir so fort dass dem nicht so ist. Eine Statue aus Marmor kann unmöglich einen Schild so auf den Fingerspitzen tragen, wie es die Gemme darstellt. Dahingegen finden wir diese Art des Schildhaltens ganz genau auf einer Münze des Commodus (st. d. M. I n. 7), wohingegen die Münzen unter sich hierin immer variiren. Der Gemmenschneider hat auch nicht die Plinthe in ihrer vollen Länge dargestellt, sondern da gradlinicht abgekürzt, wo der Einschnitt für die obere Platte gemacht ist. Hätte der Gemmenschneider die Venus von Capua wirklich *vor* ihrer Verstümmelung gesehen, so hätte er wol auch die ganze Plinthe mit dem, was darauf stand copirt.

Obleich also die Gemme kaum für die ursprüngliche Beschaffenheit der Statue etwas beweisen kann, so halte ich es doch für wahrscheinlich, dass sie in dem, ebenso wie Korinth von den Römern colonisirten Capua, einen Schild gehalten haben könne. Da in den Amphitheatern hauptsächlich Fechterspiele und Gladiatorenkämpfe abgehalten wurden, so passte hier der Helm unter dem Fuss der Göttin, und zu diesem würde wiederum der Schild passen. Auch die Profilstellung der Göttin spricht dafür, indem in dieser seitlichen Stellung der Schild nichts von der Statue verdeckt. Für das Aufstützen des Schildes auf den linken Schenkel findet sich kein Anzeichen am betreffenden Körperteil, auch giebt keine der korinthischen Münzen Veranlassung zu einer solchen Annahme.

Die Armstumpfe haben eine grössere Neigung als die Arme der Schildhalterin auf den Münzen, auch ist der Blick mehr gesenkt. Ich denke mir die Göttin auf dem Schilde schreibend,

¹ Millingen. Anc. uned. mon. 1826 p. 5.

² Brockhaus. Amphith.

weil hierzu eine ruhigere Körperhaltung, als die bei den Repliken gewöhnliche, notwendig ist. Man könnte einwenden, dass dies ein Motiv der Victoria sei, und dass eine solche Flügel haben müsse, von welchen an der Venus von Capua keine Spuren zu entdecken sind. Die Niken zu Athen und Olympia¹ hatten jedoch auch keine, weil, wie Pausanias sagt, sie stets da bleiben sollten. Die Römer in Capua konnten denselben Gedanken bei Aufstellung ihrer Siegesgöttin befolgt haben. Einer flügellosen Nike in Rom gedenkt ein Unbekannter in der griechischen Antologie (193,280).

Man hat behauptet, dass sich auf der Basisplatte Spuren von kleinen Füßen befunden haben, weshalb man der Göttin auch früher einen kleinen Eros, dem sie einen Befehl gab zur Seite gestellt hatte.² Wenn hier wirklich Spuren von kleinen Füßen bemerkbar sind, so dürfte wol ein Eros neben ihr gestanden haben, nur hätte er alsdann den Schild stützen müssen, so wie wir dies auf einem Sarkophag aus Lykien sehen. (Taf. II. Fig. 26.) Ich führe an was Matz Duhn hierüber sagt:³ »... Der Todte war ein Mann und zwar ein literarisch gebildeter. Wir werden ihn in der Gruppe links erkennen dürfen in dem bärtigen Manne, der nach Art eines Dichters oder Redners die r. Hand im Gewande, in der l. ein Diptychon hält; seine Stellung wird motiviert durch die vor ihm sitzende weibliche Gestalt, welche durch die Art zu sitzen, durch die Rolle in der Linken und den ganzen Habitus als eine Muse charakterisirt ist: sie hört zu, während er deklamirt. Auf griechischen Sarkophagen ist dies Motiv neu; von römischen werden ja zahlreiche Analogien jedem der in Italien war in Erinnerung sein. In der Mitte sorgt Aphrodite dafür, den Namen des Todten auf dem Schilde zu verewigen; ich glaube nicht, dass erst unser Künstler den bekannten Typus der im Schilde sich spiegelnden Aphrodite in dieser Weise umgemodelt hat: um die Schrift, wenn auch nur in der Idee, zu zeigen, musste der Schild natürlich seinen Platz verändern, und zur Unterstützung der Eros hinzutreten, der Helm, auf welchen die Aphrodite in diesem Falle am natürlichsten treten würde, ist zu einer unklaren Erhöhung zusammengeschrunft... Der Gedanke, dass der Name oder Ruhm eines ruhigen Musensohnes von Aphrodite auf einen von Eros gehaltenen Schild geschrieben wird, ist natürlich vor der Alexandrinerzeit unmöglich... Stil und Arbeit zeigen am meisten Aehnlichkeit mit Werken aus der zweiten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, doch ist bei der Isolirung des Fundortes Vorsicht in der chronologischen Ansetzung geboten.»

Dass kein Helm unter dem linken Fuss angebracht ist hat seinen Grund darin, dass kein Krieger sondern ein friedlicher Musensohn auf dem Schilde verewigt werden sollte.

Die **Victoria von Brescia** ist eine Variante, welche noch häufig als Beweis der Schildrestauration für die Venus von Milo angeführt wird. Es sei hier deshalb noch einmal wiederholt, was Remusat über die Restauration dieser Statue gesagt hat: »Es ist sicher, dass sie vorher nicht

¹ Paus. V, 26.

² Anm. Es ist mir unbekannt ob die Platte noch existirt.

³ Mitth. d. deutsch. arch. Inst. in Athen. II. S. 134. Vollst. Abb. das. Taf. X, XI u. XII.

so aussah, wie wir sie jetzt sehen. Die Aenderungen, welche Guillaume discreter Weise acceptirte, um sich nicht selbst gefährlichen Hypothesen hinzugeben, rühren von italienischen Restauratoren her. Der Schild, welchen die Victoria mit der linken Hand hält, gehört nicht dem Model an, und um ihn an der Stelle, wo er auf dem Knie ruht anzupassen, hat man die Falten der Draperie auf grobe Weise durchgeschnitten. Guillaume begnügte sich damit, den Schild so viel wie möglich seitwärts zu placiren, um den Körper nicht zu verdecken. Auch der Helm ist modern.»¹ Es klingt wie ein Klageseufzer des ausgezeichneten Bildhauers, Guillaume, durch diese Beschreibung der Restauration hindurch, dass er sich hat verleiten lassen, gegen seine eigene Ueberzeugung, der Göttin einen Schild zu geben. Seine Bemühungen, so wenig wie möglich von der Statue durch den Schild zu verdecken, haben auch zu dem Resultat geführt, dass die Göttin fast nur eben da schreiben kann, wo sie den Stift hält. Um gemächlich auf dem Schilde von oben bis unten und von links nach rechts schreiben zu können, müsste sie denselben viel mehr vor sich hin halten. Da nun gewiss Niemand besser wie Guillaume dieselbe Aufgabe lösen kann, so wage ich zu behaupten: die Victoria von Brescia kann *nicht* ursprünglich einen Schild gehalten haben. Auch der Helm scheint eine unrichtige Zugabe zu sein, da sich keine Ueberbleibsel von demselben am Fusse vorfanden.

Die Statue ist aus Bronze und sie ist zwischen einer Menge Gegenstände aus vergoldeter Bronze in dem Amphitheater Vespasians in Brescia gefunden worden. Diese Stadt wurde ebenfalls von den Römern colonisirt. Mitgefunden wurden unter anderm fünf Büsten von Männern in verschiedener Grösse und von bemerkenswerter Ausführung (wahrscheinlich Bildnisse von Siegern), sodann eine Frauenbüste mit sorgfältig geordnetem Haar (ist sie schön so könnte sie eine Siegerin im Schönheitsagon, wo nicht im Wetlauf oder in musischer Beziehung vorstellen), sodann mehrere Fragmente eines Wagens und die Statuette eines Gefangenen, welche zum Hinterteile dieses Wagens gehört zu haben scheint u. s. w. Selbst ist die Victoria mit einem Haarbande geschmückt auf welchem ein Olivenkranz cisilirt ist. »Im heiligen Hain Altis, in der Nähe des Altares der Aphrodite und der Horen stand der Öhlbaum, *ἐλαία καλλιστέφανος* genannt, von dessen Zweigen nach herkömmlichem Brauch den olympischen Siegern die Kränze gereicht wurden.«² Die Kränze aller Olympioniken in jeglicher Kampfarm wurden seit des Daikles Bekränzung zu allen Zeiten unabänderlich aus den Zweigen des heiligen Öhlbaumes gewunden.»³ Die Victoria könnte Apfel und Taube gehalten haben, da wie bemerkt Nike mit einer Taube auf der Hand öfter auf Münzen von Terina vorkommt. Aber es kann meine Absicht nicht sein alle Repliken restauriren zu wollen, eine jede Statue erfordert ihr eigenes, umständliches Studium. Es soll hier nur die gemeinsame Grundbedeutung aller dieser Statuen nachgewiesen werden.

¹ Magasin pittoresque de 1861 p. 130.

² Krause. Olympia. S. 158.

³ Ib. S. 166.

Die **Venus von Arles** ist keine eigentliche Replike der Venus von Milo, denn sie hat nicht die Wendung des Oberkörpers, nicht die Anpressung des rechten Oberarmes an die Brust und nicht die Höherstellung des linken Fusses. Sie besitzt aber anerkanntermassen denselben Typus, und das griechische Diadem bezeichnet sie als eine siegreiche Venus, so wie im Gymnasion zu Tanagra Korinna mit der Siegesbinde um das Haupt gemalt war, vermutlich, sagt Pausanias, »teils wegen des Sieges in der Dichtkunst, welchen sie in Theben über Pindar gewonnen, und teils weil sie, nach dem Gemälde zu urteilen, das schönste Weib ihrer Zeit war.«¹ Die Venus ist in den Ruinen des alten Theaters zu Arles, eine Stadt welche sich »Colonia Julia Arelatensis« nannte, gefunden worden.² Die Göttin konnte eben so gut Taube und Apfel, wie Spiegel und Apfel gehalten haben. Auf der vorhin erwähnten apulischen Vase mit der Schmückung der Göttinnen zum Parisurteil sieht Hera, und nicht Aphrodite sich im Spiegel. Doch kommt Aphrodite sonst oft mit einem Spiegel vor, welcher ja auch zum Schönheitsagon passt. Das Haar ist so schön geordnet, dass zu der Annahme des Haarordnens mit der rechten Hand (von Dümmler in Paulys Real-Encycl. 1894 II, S. 2784, 40) gar kein Grund vorliegt. — Eine Replike, ersten Ranges dieser Venus, jedoch mit entgegengesetzter Armbewegung, und mehr erhobenem Kopf, ist in den Ruinen des von Kaiser Claudius angelegten Seebades zu Ostia gefunden worden. Die Draperie hat einen dunkleren Ton wie der Marmor des nackten Oberkörpers, welches eine schöne Wirkung machen soll.³ — Eine Münze der Lucilla zeigt dieselbe Göttin in Uebereinstimmung mit der Venus von Arles. Sie steht an dem gradlinichten Rand des Wassers, aus welchem eine Dienerin schöpft und in welchem beflügelte wie unbeflügelte Knaben sich baden wollen. Zwei von den unbeflügelten Knaben haben Schwimmgürtel an, einer stürzt sich hoch, kopfüber hinab. Rechts v. B. eine niedrige Mauer. Die Göttin hält mit der linken Hand die Draperie und bewegt mit der Rechten den belaubten Zweig eines Baumes über ihr Haupt. Dieses ist mehr erhoben als das der Venus von Arles, im Nacken hängt das Ende der Binde herab.⁴ — Auf einem Gemälde aus der Villa Negroni in Rom, kommt dieselbe Göttin in ähnlicher Stellung und Umgebung vor. Die Mauer ist hier mehr architektonisch entwickelt mit korinthischen Säulen und Architrav versehen. Die Scene scheint einen Park oder Garten eines Gymnasions vorzustellen. Ein geflügelter Knabe geht auf den Händen.⁵ — Ein zweites Gemälde aus derselben Villa bietet einen ähnlichen Inhalt. Hier sitzt Venus jedoch auf einem Felsen, während die Dienerin einen im Wasser befindlichen Knaben am Arme hält, entweder um ihn heraus zu ziehen oder ihn zu führen.⁶ In Olympia waren den

¹ Paus. IX, 22.

² Fröhner. Notice p. 179 ff.

³ Taylor Combe. Descript. of anc. marbles (1812) Plate VIII.

⁴ Numa aerea select. Maximi Moduli e Museo Pisano Tab. XXXV fig. 3, auch Müller-Oesterlei I pl. LXXIV, n. 427 b.

⁵ Ib. n. 427 a.

⁶ Ib.

sechzehn Kampfrichterinnen eben so viele Dienerinnen beigegeben.¹ Dass im Schwimmen und Tauchen auch Wettkämpfe statt fanden ersieht man aus den Vasenbildern bei Gerhard, Taf. 271—282, »Badescenen und Preisvertheilung«. Auch wurde gymnastischer Unterricht im Schwimmen erteilt.² — »Neuerdings,« sagt Furtwängler, »hat man in Athen ein viel besseres Exemplar der Venus von Arles, doch nur als Torso gefunden.«³

In einem Teiche des sogenannten Dianenbades zu Smyrna, wurde ein prächtiger Venustorso aus parischem Marmor gefunden. Er ist, wie die Venus von Milo aus zwei grösseren Blöcken gearbeitet, und stellt den linken Fuss auf einen Helm. »Hier,« sagt Stark, »muss früher eine grossartige Anlage eines Nymphäums gewesen sein.«⁴ Ein Gymnasion in Smyrna wird als schön gerühmt und hier beging man mehrere Festspiele in der Kaiserzeit. Auch wurden hier musikalische Agone aufgeführt.⁵

An einem Gypsabguss der Venus von Arles hatte ich im vordersten Umgang des Haarbandes Anzeichen von Löchern bemerkt. Ich schrieb an Herrn Charles Ravaisson und bat um eine Untersuchung des Tatbestandes am Original. Seine Antwort lautete: »In der Mitte des ersten Umganges des Bandes, über der Nase, sieht man ein Loch, welches etwas höher als breit ist, und dessen Breite c. einen halben cm. beträgt. Die Tiefe, welche allmählich schmaler wird, beträgt einen cm. Um die Grenzen ist die Patina des Marmors dunkler als an der gesamten Stirnpartie; diese etwas ovale Partie scheint weniger Licht erhalten zu haben als das Uebrige, weshalb man annehmen muss, dass in dem Loch irgend ein Objekt befestigt war. Ueber der linken Schläfe sieht man nur eine alte unregelmässige und oberflächliche Abschabung; über der rechten Schläfe durchaus nichts.«

Nach dieser Beschreibung dürfte das Loch im Haarbande dazu gedient habe eine Bandschleife daselbst zu befestigen, wie man eine solche auf dem erstgenannten Gemälde aus der Villa Negroni sieht. Man muss sich also anstatt eines sehr langen Bandes, zwei von der halben Länge denken, von denen zwei Zipfel vorne auf dem Kopf zusammengebunden sind, und zwei im Nacken frei herab hängen. Bei der Venus von Milo ist nur ein Umgang des Bandes, in welchem drei Löcher existiren.

Die **Venus Falerone**, eine kolossale Statue im Louvre, trägt eine Tunika von feinerem Stoff, weshalb Manche sie für eine Muse halten. Sie wurde in dem Theater der Stadt (das alte Faleria) gefunden. Der Helm unter ihrem linken Fuss ist mit einem Bockskopf geziert. Der Bock wurde der Aphrodite von Cypros geopfert,⁶ er war jedoch hauptsächlich das Tier des

¹ Paus. V, 16.

² Krause. Hellenika I S. 631.

³ Roscher. Lex. 1886, S. 415.

⁴ Stark. Nach dem Orient S. 195.

⁵ Krause. Hellenika II S. 774.

⁶ Engel, Kypros II S. 154, 361.

Dionysos,¹ welcher Bocksgott genannt wird.² Dieser war Stifter des Theaters,³ wo an den Dionysien preisbelohnte Dramen, Komödien und Satyrspiele aufgeführt wurden.

Die dritte Herme, welche neben der Venus von Milo gefunden wurde, ist von Allen ausser von Furtwängler, welcher in ihr »den gewöhnlichen alten bärtigen Hermentypus« sieht,⁴ als Dionysos erkannt worden. Er gehört zu den Gottheiten, welche in Gymnasien aufgestellt wurden,⁵ und welche oft im Parisurteil mit dargestellt werden⁶; auch spricht die Nähe der Fundstelle auf Milo bei dem grossen Theater zu Gunsten für die Ansicht, dass die Herme Dionysos vorstelle. Ich füge eine Abbildung der Herme nach Photographie bei. (Taf. III. Fig. 24.)

Der Stifter der Stadt Faleria war Alesos von Argos und der dortige religiöse Dienst hatte mit dem in Argos grosse Aehnlichkeit. Die Juno daselbst war ein vollkommenes Abbild der Juno in Argos, und Chöre der Jungfrauen priesen mit vaterländischen Gesängen die Göttin. Auch Götternischen waren hier wie dort.⁷

Die **Venus in Argos** hat man in der Nähe der Stadt, wo Klythemnestra das älteste Schnitzbild der Aphrodite Nikephore weihte, gefunden. Zwei ähnliche Statuen giebt es, eine in Paris und eine in Neapel, deren Fundorte mir unbekannt sind. Die Statue in Paris hat, wie die Statuette in Argos, die Draperie höher hinauf bis unter die Brust reichend, und bedeckt die Hälfte der linken Brust. Der Oberkörper ist nicht nach links gewendet; der ganze rechte Arm, der Linke von der Mitte des Biceps und der Kopf sind an der Statue im Louvre modern.⁸ Diese Statuen stützen den linken Fuss auf einen Schwan. Dieser ist vorzugsweise bekannt als ein musikalischer Vogel, welcher im Sterben von der jenseitigen Glückseligkeit singt.⁹ Darauf deutet ein Grabrelief: zweie Schwäne mit einer Leier in der Mitte hin.¹⁰ Es ist jetzt erwiesen, dass das Singen des Schwanes im Sterben keine Fabel ist. (Siehe hierüber Brehm, Tierleben. Vögel. 3 S. 596.) Er preiset den Apoll in harmonischen Tönen,¹¹ so wie er den Musen huldigt,¹² und alle grossen Dichter werden mit Schwänen verglichen. Horaz nennt Pindar den Dircäer Schwan.¹³ So träumte dem Socrates, dass ein Schwan an seinen Busen geflogen sei, welches er auf Plato, der kurz darauf sein Schüler ward deutete.¹⁴ Orpheos, der grösste Sänger, wurde nach seinem Tode in einen Schwan verwandelt.¹⁵

¹ René Ménard. Myth. p. 523.

² Preller. Gr. Myth. I, 561.

³ Ib. 527.

⁴ A. a. O. S. 617.

⁵ Krause. Hellenika. S. 175.

⁶ Overbeck. Her. Bildw. S. 215 N. 2, 19, 45 ff.

⁷ Dionys. Halik. I, 21.

⁸ Clarac III. Pl. 345 N. 1359.

⁹ Plato. Phädon c. 36 ed. Wyt. p. 60.

¹⁰ Boissard. Topogr. Rom. Tom. V. Tab. 18.
Ausführlich handelt von dem Schwan
Stephani. C. R. pour l'année 1863 p. 25 ff.

¹¹ Hom. Hymn. 19. Ael. V. H. II, XI, I.

¹² Eur. Iph. in Taur. 1067.

¹³ Horaz. Ode. IV, 2.

¹⁴ Paus. I, 30.

¹⁵ Plato. De republ. X, 620 A.

Argos war berühmt wegen seiner Gymnastik und Musik. Ausserhalb der Stadt war ein grosses und berühmtes Gymnasion gelegen und an den dortigen Heräen wird ein gewisser Theodotos als Sieger in der Musik genannt.¹ Eine besondere Art von Flöten hiessen die argivischen,² und berühmt war ein Argiver, Sakadas sowol als Flötist wie Componist.³ Die Venus Victrix in Argos dürfte daher mit musischen Wettkämpfen in Verbindung gestanden haben.

Die von Clarac Venus, von Hettner **Terpsichore** genannte Statue in **Dresden** ist auch als Replike der Venus von Milo anerkannt. (Taf. III. Fig. 25.) Auf meine Anfrage über die Restauration dieser Statue erhielt ich von Georg Treu bereitwillig folgende Antwort: »Der erwähnte Stützenrest unter der linken Brust ist jetzt 3—4 cm. lang. Ein Ansatz des rechten Armes ist an ihm nicht enthalten. Die Stütze kann also noch etwas länger gewesen sein. Ob der Ansatz vor der linken Schulter von einer Stütze herrührt, oder unmittelbar von dem hier anliegenden Attribut, lässt sich jetzt nicht sicher unterscheiden.»

»Jenes Attribut war sowohl wegen der Stellung des Ansatzes vor der linken Schulter, wie wegen des Pfeilers und der Bewegung des rechten Armes m. E. gewiss eine Leier. Die Statue ist also eine Muse. Dies wird auch durch zwei Bruchstücke von Wiederholungen dieses Typus (Hettner 4 S. 59 n. 25 und S. 111 u. 222) in unserm Museum bestätigt, welche ich neuerdings von ihren falschen Ergänzungen habe befreien lassen.»

Die Frage ist also entschieden und man könnte sagen die Venus von Milo sei hier selbst zu einer Muse geworden, so wie Aphrodite in Lechäum neben den Musen und Poseidon verehrt wurde,⁴ und wie auf Vasenbildern mit dem Urteil des Paris eine Muse zuweilen den Göttinnen beigegeben ist.⁵ »Die Muse,« sagt Welcker, »die Göttin herzugewinnender Lieder, oder auch drei Musen deuten auf den Sieg der Liebesgöttin hin und sie nimmt daher auch dieser zunächst ihren Platz ein.«⁶ Sollte die Anwesenheit der Musen sich nicht daraus erklären lassen, dass diese Vasen zu Preisgefässen in musischen Wettkämpfen bestimmt waren? Aphrodite selbst singt mit den Nymphen und Chariten in einem Bruchstück der Kyprien⁷ und sie wird als Schwester der Musen bezeichnet.⁸

Terpsichore ist die Muse des Tanzes und der lyrischen Poesie. Bei Sophokles, Oedipos in Kolones (693) tanzt auf reich bewässerten Auen, Aprodite mit den Musen. In dem vorhin erwähnten Ballet in Korinth tanzt die siegreiche Aphrodite gleichfalls mit ihrem Gefolge.

¹ Hellenika. S. 701, 5, u. 705.

² Paus. IV, 27. 4.

³ Ib. u. II, 22.

⁴ Plut. VII Saph. conv. 21. Corr. v. Milamowitz. Herm. XXV, 1890, 225.

⁵ Overbeck. Gall. her. Bildw. S. 215 n. 47.

⁶ Welcker A. D. V. p. 370 N:o 42, 43.

⁷ Ath. XV 682 e.

⁸ Themist. Protr. or. XXIV p. 365 Dind.

Hier drängt sich nun die Frage auf: Können wir auf Melos einen Kult der Musen annehmen?

Die quellenreiche Beschaffenheit des Bodens würde sich für einen solchen wol eignen. Wir erinnern uns des, mit der Venus von Milo zu gleicher Zeit, jedoch vom Castro etwas mehr abwärts gefundenen linken Fusses »von sehr guter Arbeit«, welcher einer kleineren Statue angehört hatte. Mit diesem Fuss hat es eine eigene Bewandniss. Clarac sagt: »Man begreift wahrlich nicht, dass man je versuchen konnte ihn hier anzusetzen.« Woher kam denn Clarac auf die Vermutung, dass man dies versucht hatte? Erstens musste der Fuss separat gearbeitet gewesen sein, denn von irgend einem Rest der Basis von der er abgebrochen wäre ist nirgends die Rede; sodann muss eine Schnittfläche oder ein Ansatzloch vorhanden gewesen sein, so dass dieser Fuss, ebenso wie der von der Venus abgebrochene ursprünglich angesetzt gewesen war. Nur dadurch ist Claracs Annahme, da er immer an eine antike Restauration dachte, zu erklären. Dieser Fuss trug eine Sandale, Dumont d'Urville sagt einen Kothurn, also jedenfalls eine hohe Sandale. Kothurne trägt die tragische Muse, Melpomene immer, zwei mal in dem Relief: Homers Apotheose, hohe Sandalen zuweilen die Muse der Musik, Euterpe.¹

Ferner gedenken wir, dass laut einer Notice des vice Konsuls Brest im Jahre 1877 mit dem colossalen Poseidon vier kopflose Frauenstatuen gefunden wurden.² Von diesen sind nur zwei im Katalog der Sculpturen zu Athen erwähnt. Die Eine stützt sich auf eine archaische Statue (Spes?) und kann also hier nicht in Betracht kommen. Die Andere wird also beschrieben: »Weibliche Statue H. 1. 60. (ab Kopf, Brust, Arme), r. Fuss zurück, ungegürteter anschliessender Rock. Mantel um Unterfigur, vorn Wulst, zieht nach der l. Schulter hinauf, Sandalen.«³

Vergleichen wir damit eine Urania in einem Sarkophag-Relief, abgebildet Museo Pio Clementino Taf. XXVI. Kopf aufgesetzt, scheint zugehörig; r. Fuss zurück. Dicke Sandalen. Eng anliegender Rock, der bis auf die Füsse fällt. Unter der Brust schmal gegürtet. Mantel um Unterfigur, doch kommt der Rock unten wieder zum Vorschein; vorn Wulst, welcher sich zum l. Oberarm hinauf zieht. Das Relief stammt nach Visconti aus dem Ende des zweiten oder dem Anfang des dritten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. — Clio trägt ein ungegürtetes Kleid. Terpsichore erinnert an die Venus von Milo; Haarbüschel im Nacken. Schultern und Brust, bis über die Brustwarzen entblösst. Ungegürteter Rock. Hält Leier mit der Linken, Plektron in der, quer über den Leib geführten Rechten. Die Leier auf das hoch aufgestützte linke Bein gestellt. Mantel um den Unterkörper, Zipfel über den linken Schenkel gelegt. Diese Figur ist der Dresdener Terpsichore sehr ähnlich.

Nach dem Angeführten können wir mit Sicherheit Musendienst auf Milo annehmen.

¹ Sarkophag im Louvre.

² Collignon. Bull. de corr. hellén. 1889, VI p. 498.

³ Sybel. Cat. N 426.

Die Studien über diesen Gegenstand führten mich natürlich auch zu dem schönsten aller aus dem Altertum stammenden Sarkophagen, dem der neun Musen im Louvre.¹ Clarac sagt er sei aus der besten Zeit der griechisch-römischen Epoche, und sei in dem Familiengrabe der Atius auf dem Wege von Rom nach Ostia gefunden worden. Dieses Zusammentreffen des Namens Atius in Verbindung mit einem Musensarkophag und dem Atius in der Weihinschrift auf Melos, spornte meinen Eifer etwas Näheres über den Sarkophag zu erforschen.

Auf der Vorderseite sind die neun Musen dargestellt, welche zu keiner Grübelelei Anlass geben. Auf der einen Schmalseite sieht man Sokrates im Gespräch mit einer Muse. Er sitzt unter einem Portal auf einem steinernen, hoch gepolsterten Sessel, die Füße auf einen flachen Schemel oder eine Fussmatte gestellt. Die Muse, welche vor ihm steht und sich auf einen Pfeiler stützt, ist verhüllt bis auf den Kopf, dem rechten Oberarm und der Hand mit welcher sie die Redegeberde macht. Es ist Mnemosyne, welche übrigens in ihrer gewöhnlichen Stellung dargestellt ist. Sie hat die rechte Hand, welche sonst das Kinn stützt etwas gesenkt und den Kopf gegen Sokrates gewendet. Es ist die Mutter der Musen, welche dem Vater der Philosophen Antwort giebt.

Ueber dieser Gruppe ist dargestellt, wie ein Greif seine Vordertatzen auf einen Widderkopf, den Fröhner² »décharnée« (écorchée?) nennt, legt. Die Bedeutung wird klar, wenn man daran denkt, dass die berühmte Statue des hängenden Marsyas im Louvre, die Füße auf einen Widderkopf gestellt hat; und dass in einem Relief, abgebildet bei Winckelmann Denkmäler 42, den Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas vorstellend, Apoll den linken Fuss auf einen Greifen stellt. Es ist also hier eine Anspielung an die Bestrafung des Besiegten im musischen Wettkampf durch den Musengott selbst dargestellt. Die Kunst soll erhaben, ideal und nicht sinnlich sein.

Auf der entgegengesetzten Schmalseite sehen wir gleichfalls einen bärtigen Mann im Gespräch mit einer Muse. Dieser sitzt im Freien auf einem Klappstuhl unter einer Eiche. Sein Mantel lässt den Oberkörper entblösst. Die linke Hand stützt er auf den Stuhl, die Rechte macht eine erzählende oder demonstrierende Geberde, indem er sie geschlossen hält und nur den Zeige- und Mittelfinger horinzontal ausstreckt. Die Formen des Kopfes sind kräftig, etwas vulgär und mit einem höhnischen Ausdruck des Mundes. (Taf II. Fig. 27.) Vor ihm steht die Muse der Geschichte, Clio, ihm mit der Rechten ein Buch vorhaltend, in der Linken, nicht ein Scepter, sondern einen Wanderstab haltend, als Symbol der Wanderung der Geschichte durch die Zeiten.

Ueber dieser Gruppe sieht man, nicht wie Fröhner sagt, zwei Hippopotame, sondern einen solchen und einen Wolf. Sie kehren einander den Rücken, aber sehen sich, mit rückwärts

¹ Abgeb. Clarac. Musée. II Pl. 205.

² Notice p. 354.

gewendetem Kopf, grimmig an. Der Wolf entweicht vor dem drohenden Blick des ruhig daliegenden Hippokampen.

Diese ganze Darstellung ist, so viel ich weiss, bis jetzt ein Rätsel geblieben. Man hat auf Homer und auf Plato geraten, aber der Kopf des Mannes hat keine Aehnlichkeit mit ihren bekannten Portraits, eben so wenig wie mit bekannten griechischen Geschichtschreibern. Wegen des Hippokampen hat man auch an einen Alexandriner gedacht.

Mir fiel es ein, dass hier ein Mitglied der Familie Atius dargestellt sein könnte. Ich suchte daher Nachrichten über diese Familie zu erhalten und fand folgendes:

Die Familie ist schon seit dem siebenten oder sechsten Jahrhundert v. Chr. bekannt, doch wird nichts speciell angeführt. In der späteren Zeit machte sich Titus Labienus (Atius) zu Cäsars Zeit als Volkstribun bekannt. Im Gallischen Kriege erwarb er sich grosse Reichtümer und den höchsten kriegerischen Ruhm (63 v. Chr.). Fiel in der Schlacht bei Munda in Spanien (45 v. Chr.). Sein Sohn Quintus Labienus wurde von Brutus und Cassius an den Parterkönig Orodes gesandt, dessen Hülfe zu erbitten; auch er war Feldherr, wurde aber 39 von dem Legaten des Antonius, Publius Ventidius, in Taurus geschlagen und getötet.

Sodann machte sich Titus Labienus (Atius), wahrscheinlich dessen Sohn oder Bruder, unter Augustus einen Namen als Redner und Geschichtsschreiber in entschieden republikanischem Sinn, und erhielt den Beinamen Rabies (Wut), wegen der Heftigkeit seines Auftretens gegen alle Leute. Er stand nicht auf wenn Cäsar in die Akademie kam, da er sich als gelehrter ansah. Zuletzt wurden seine Schriften verboten und verbrannt (doch wol nicht alle, da das Edikt unter Caligula wieder aufgehoben wurde). Dann schloss er sich in das Familiengrab ein und starb daselbst, wol noch unter Augustus.¹

Diese Charakterschilderung passt vortrefflich zu der Darstellung auf dem Musensarkophag. Die Unterredung mit Clio bezeichnet den Geschichtsschreiber. Der Klappstuhl deutet an, dass er als ächter Republikaner überall seine Reden hielt; die Eiche dass ihm wie Zeus, an den auch der entblösste Oberkörper erinnert, das Vergangene und das Zukünftige bekannt war. Auf den ihm gegebenen Beinamen ist die Tiergruppe über seinem Haupte eine Anspielung. Auf Münzen der Familie Atius kommt ein gesatteltes Pferd vor.² Da dieses Mitglied der Familie kein Ritter war, so mag er den ungesattelten Hippokampos vorgezogen haben oder der Künstler bezeichnete ihn durch dieses Bild; der Wolf ist bekanntlich Symbol der Römer und der römischen Herrscher, wie Mars ihn auf seinem Helme trägt. Vor dem Hippokampen aber scheint er sich zu fürchten.

Wenn somit alles dafür spricht, dass hier der Historiker Atius dargestellt sei, so kann der Sarkophag nicht vor dessen Lebzeiten verfertigt sein. An der Vorderseite des Deckels ist eine bacchische Scene als Allegorie der Seligkeit des Verstorbenen dargestellt. Der in der Mitte sitzende

¹ Zedler u. Brockhaus, Labienus.

² Imhoof-Blumer. Pflanzen u. Tiere. S. 14.

Mann, welcher einen Jüngling neben sich hat und einen Kantharos mit der Rechten fasset, so wie wir ähnliche Darstellungen häufig auf den bekannten Todtenmahlen finden, dürfte den einst im Sarkophag Ruhenden (versatyr) darstellen. (Fig. 28.) In der Kopfbildung und im Ausdruck des Mundes ist einige Aehnlichkeit mit dem Historiker bemerkbar, so dass es sein Sohn oder ein naher Verwandter gewesen sein könnte, für welchen der Sarkophag bestimmt war.

Wir hätten diesen alsdann als ein bedeutendes Kunstwerk aus der nachaugusteischen Zeit zu verzeichnen; vielleicht dass er unter Caligula, als der Redner und Historiker zu Ehren gekommen zu sein scheint, geschaffen worden ist.

Erwägen wir nun was die Weihinschrift des Atius auf Milo enthält.¹

Da trägt der Weihende den Namen Bacchios SATius. Der erste Name ist griechisch. Der zweite ist gar kein Name, sondern Clarac nimmt nach Analogien an, dass er zusammengezogen sei von Sextus und Atius, also zwei römische Namen. Wahrscheinlich war Bacchios in Griechenland geboren. Sodann sehen wir, dass er Untergymnasiarch gewesen war. Eine so untergeordnete Stellung würde man einem so reichen Mann, der einen Teil des Gymnasiums auf eigene Kosten bauen und mit vortrefflichen Bildhauerarbeiten versehen konnte, schwerlich gegeben haben. Auch tat er es nicht, während er dieses Amt bekleidete sondern »nachdem er Untergymnasiarch gewesen war«. Es ist demnach anzunehmen, dass er erst dann eine Erbschaft erhalten, welche ihn in den Stand setzte diese grosse Gabe darzubringen. Wol sehen wir, dass eine gewisse Sparsamkeit hinsichtlich des Marmors beobachtet wurde, aber er wendete sich doch an einen Meister ersten Ranges. Dieser Reichtum, von dem auch der Musensarkophag Zeuge ist, kam aber erst im Jahre 63 v. Chr. in die Familie der Atius. Also vor dieser Zeit konnte Bacchios schwerlich reich gewesen sein, und wie gesagt, wäre er es gewesen, so hätte er nicht das untergeordnete Amt erhalten, sondern am wahrscheinlichsten ist es, dass er erst nach dem Tode des Titus Labienus durch Testament einen Teil des Vermögens erhalten hatte, also im Jahre 45 v. Chr.² Wie verschieden auch die Ansichten über die Zeitbestimmung der Inschriften sind, darin stimmen doch alle überein, dass sie in dieser Zeit gemacht sein können. Die Statue würde demnach c. 100 Jahre früher als der Sarkophag zu datiren sein.

Liegt in dieser Annahme ein Anakronismus? Ich glaube nicht. Plinius sagt: dass die Kunst in der hundertsechsfünfzigsten Olympiade (um 156—153 v. Chr.) wieder auflebte (reuixit).³ Dies ist doch wol nicht so zu verstehen als wenn damals die besten Werke der Renaissance geschaffen wurden. Die italienische Renaissance gebrauchte volle hundert Jahre um ihren Höhepunkt zu erreichen und ich sehe nicht weshalb die griechische oder römisch-griechische

¹ Siehe Clarac Text II, 2. p. 853 n. 411.

² Verwandte eines Testators konnten in gewissen Fällen ihre Rechte auf Pflichtgeld vor Gericht geltend machen. Puchta, *Cursus der Institutionen* II § 311.

³ Plin. XXXIV, 19. 3.

schneller ihren Höhepunkt erreicht haben sollte. Es scheint mir, dass die Venus von Milo sehr wol einen Höhepunkt, zwischen den pergamenischen Skulpturen einerseits und der berühmten Portraitstatue des Kaisers Augustus und dem Musensarkophag anderseits einnehmen könnte.

Schliesslich haben wir die Anwendung des melischen Typus zu **Hygiäen** zu berücksichtigen.

In den Gymnasien studirten die griechischen Künstler die menschliche Schönheit und zum Lohne schmückten sie deren Räume mit Meisterwerken. Aber diese Schönheit, sie bestand in der Elasticität der Glieder, in kräftigen Formen, in blühender Farbe der Gesundheit. Der griechische Schönheitssinn forderte vor allem Wohlsein. Bleiche Menschen wurden verspottet.¹ Der Geschmack an krankhaften Erscheinungen gehört einer späteren un griechischen Zeit an. Auch wurde die Gymnastik von den griechischen Aerzten seit Hippokrates und von den Philosophen seit Pythagoras, Plato, Aristoteles u. a. eifrig empfohlen.² Eine Göttin der Schönheit, welche in den Gymnasien verehrt wurde, war daher der Göttin der Gesundheit nahe verwandt, und es erklärt sich somit leicht, dass man den Typus der Ersteren für die Darstellung der Anderen anwenden konnte. So bei der **Terra cotta Statuette aus der Durandschen Sammlung**, welche, beiläufig gesagt, auch einen Pfeiler an der linken Seite neben sich hat, ohne dass derselbe höher als zur Mitte der Figur hinauf reicht. (Abgeb. Clarac IV pl. 556 n. 1175 u. st. d. M. II pl. XXII. Fig. 128) so in der Gruppe **Aeskulap und Hygiäa** im Königl. Schloss zu Turin (Abgeb. F. Ravaisson V. d. M. 1892 pl. VII), u. s. w.

Wir huldigen in der Venus von Milo nicht die römische Weltbeherrscherin, sondern ausschliesslich die höchste Offenbarung reiner Schönheit. Wer hat nicht von Aller Lippen die Worte vernommen »was kümmert uns, wie sie die Arme gehalten hat, sie ist schön, das genügt«. Vox populi, vox dei. Die Venus von Milo ist in der Tat nichts anderes als die Göttin der Schönheit, welche menschliche Schönheit wirkt durch harmonische Entwicklung körperlicher und musischer Anlagen. Deshalb ist ihre Wirkung so mächtig, deshalb ist sie nach zwei tausend Jahren uns noch so nahe, unserm Geschmack noch so verwandt.

Die Venus von Milo hat in unserer Zeit im Museum des Louvre einen weit grösseren Sieg errungen als in sagenhafter Zeit die Göttin selbst auf dem Berge Ida. Diese hatte dort nur die reiche, majestätische Hera und die herbe Kriegerjungfrau zu Rivalen. Die Venus von Milo hat im Louvre über eine ganze Schaar von Venusbildern den Sieg davon getragen.

¹ Strabo XIV, 2.

² Hellenika I § 20.

Forschungen nach dem Original.

Nach habe in meiner Vorlesung »la statue de Milo« II p. 87 zwei Prototypen der Venus angenommen, von welchen der eine des andern Prototyp gewesen. In dieser Meinung bin ich durch das vorliegende Resultat meiner Restauration nur bestärkt worden. Die Handlung mit den Symbolen soll, wie schon angeführt, erst in der Skopaisch-Praxitelischen Zeit aufgekommen sein, und dennoch ist in der Venus von Milo deutlich ein Studium der Kunst des Phidias offenbar. Man betrachte z. B. die Falten des herabhängenden Mantels an der Rückseite (die gewöhnlich nicht sichtbare Seite) der Frauengruppe aus dem Westgiebel des Parthenon. Wenn nun aber Furtwängler behauptet, der in einen Wulst um den Leib gelegte Mantel sei auch erst in der Skopaisch-Praxitelischen Epoche geschaffen worden,¹ so scheint mir diese Behauptung nicht erwiesen, wenn dies Motiv auch häufig im vierten Jahrhundert v. Chr. vorkommt. Der gelehrte Archäologe führt Beispiele an, wonach selbst ein Phidias Motive von älteren Künstlern übernommen und weiter ausgebildet habe. Ebenso Skopas und Praxiteles. Mit Recht nimmt er auch für die Venus von Capua ein Original aus Bronze an.² Für ein Bronzebild ist die betreffende Anordnung der Draperie aber doch gewiss nicht erfunden worden. Viel eher dürfte sie der Marmortechnik entsprungen sein; da sie die Herstellung der Statuen aus zwei grösseren Blöcken erleichtert, indem die Fuge sich besser in den Falten des Wulstes verbergen lässt. Auch ist eine auf Milo gefundene, jetzt im »Musée central d'Athènes« befindliche, colossale Frauenstatue aus Marmor ganz ähnlich behandelt.³ Dieser, fast in gleicher Dicke um den Leib herumgehende Wulst macht mir jedoch den Eindruck als wäre die obere Hälfte in die untere eingesetzt, und dieses dürfte auf ein Vorbild

¹ A. a. O. S. 645.

² Ib. 638.

³ Bulletin de corr. hell. 1889 VI M. Collignon.

von Gold und Elfenbein hindeuten. Die vorhin besprochene Replike der Venus von Arles aus Ostia ist nicht im Wulste zusammengesetzt, sondern der nackte Oberkörper ist in den unteren Teil, mit der dunkleren Draperie eingesetzt.¹

An den Statuen der Parthenongiebel kommt das umgelegte Gewand um die untere Partie des Körpers, sowol bei bekleideten Männern, wie bei Frauen häufig vor. Besonders bei der liegenden Frau der genannten Gruppe, wo auch ein Wulst, nur loser zusammengeschnürt vorhanden ist, wie es bei der horizontalen Lage nicht anders vonnöten war. Bei vertikaler Stellung mussten die Falten fester zusammen genommen werden, um mehr Halt zu gewinnen und das Herabgleiten zu verhindern. Bei einer Statue aus Gold und Elfenbein konnte der Oberkörper aus Elfenbein und der Mantel mit Gold belegt gewesen sein. Es ist nicht nötig sich den Oberkörper so tief entblösst zu denken, der Peplos konnte, wie bei einigen Repliken höher umgelegt gewesen sein. Ich denke an die Aphrodite in Olympia von Phidias. Die schwache Erhöhung, auf welche die Venus von Milo ihren Fuss aufstellt, könnte von der Aufstellung des einen Fusses auf die Schildkröte herrühren. Der Raum wäre für eine solche sehr geeignet. Welche Attribute diese Aphrodite in den Händen trug, wissen wir nicht, aber mit Sicherheit ist anzunehmen, dass sie nicht leer waren. Das Symbolhalten mit beiden Händen war ja allgemeiner Gebrauch. So wissen wir, dass die Venus-Nemesis des Agorakritos, welche ja auch dem Phidias zugeschrieben wurde, in der einen Hand eine Schale, in der andern einen Apfelzweig, also wol, wie in Vasenbildern, einen Zweig mit Äpfeln daran hielt. Die Venus des Kanachos in Sikyon hatte in der einen Hand einen Mohnstengel, in der andern einen Apfel. Die Hera des Polyklet hielt in der einen Hand einen Granatapfel in der andern ein Scepter. Die lemnische Athena des Phidias hielt in der einen Hand eine Lanze, in der andern einen Helm.² Die Parthenon desselben Meisters war mit symbolischen Attributen überladen. Sollte nur seine Aphrodite in Olympia leere Hände gehabt haben? Pausanias erwähnt freilich keine andre Attribute als die Schildkröte; allein die andern waren wol gewöhnlicher, so dass er sie über das Ungewöhnliche anzuführen unterliess. Ebenso Plutarch; er führt nur an, was ihm für seine Ehevorschriften dienlich war, indem er erklärt, dass die Schildkröte die Häuslichkeit und das Schweigen symbolisire.³ Diese Aphrodite war Ehegöttin. Demnach mögen wir unverhindert sein anzunehmen, dass Phidias seiner Aphrodite ihr uraltes Symbol, die Taube in die eine und den Apfel in die andre Hand gegeben habe. Die Taube ist der Aphrodite heilig ihrer Fruchtbarkeit halber, und sie ist hochgepriesen wegen ihrer vielgerühmten ehelichen Treue. »Der Tauber und die Taubin sind in einander verliebt, aber die Verliebtheit vergeht ihnen nie.«⁴ Durch Verzehren eines kydonischen Apfels glaubte man, dass

¹ Taylor Combe. Ancient marbles. Plate VIII.

² Furtwängler. A. a. O. S. 9.

³ Plutarch. Ehevorschr. 32.

⁴ Scheitlin. Thierseelenk. II S. 18.

die Neuvermählte dem Gatten lieblicher erscheinen würde.¹ Die Neuvermählte hielt einen Apfel, wie es besonders zu Athen Gebrauch war.² Noch in unserer Zeit ist bei griechischen Hochzeiten die Sitte Granatäpfel zu verteilen.³ Auf einem Relief, die Hochzeit des Amor und der Psyche darstellend, hält Amor eine Taube, während Eros ein Gefäß mit Äpfeln über das Brautpaar erheben.⁴ Diese Attribute wären also sehr passend für eine Ehegöttin, nur müssen wir annehmen, dass Phidias' Göttin die Attribute je Eines an der linken und an der rechten Seite hielt, so wie bei der Venus von Arles, und nicht wie bei der Venus von Milo an einer Seite zusammen geführt.

Auch der im Nacken herabfallende Haarbüschel kommt schon in dem Fries des Parthenon vor.⁵

Die Handlung mit den Attributen beginnt nach Furtwängler in der Skopaisch-Praxitelischen Periode, und da das Original, welches so vielmal variiert worden ist, ein grosses Meisterwerk gewesen sein muss, so können wir nur den Einen oder den Andern dieser grossen Künstler als den Urheber annehmen. Dieser nahm die Aphrodite in Olympia zum Vorbilde, behielt das Höherstellen des einen Fusses, wahrscheinlich jedoch ohne die Schildkröte, weil die Häuslichkeit und das Schweigen, bei der Siegerin im Schönheitskampfe nicht symbolisirt werden sollte. Mit Bestimmtheit können wir dies freilich nicht von diesem Original behaupten, aber was die Venus von Milo betrifft, so ist es einleuchtend, dass sie als Venus Aeneas, als Göttin der gymnischen und rhapsodischen Wettkämpfe nicht ein Attribut, welches Häuslichkeit und Schweigen symbolisirte haben konnte. Der Meister des direkten Vorbildes für die melische Aphrodite behielt dahingegen das Motiv des Himations, vermied jedoch den Chiton, falls Phidias einen aus feinem Stoff in Elfenbein ausgeführt hatte, um die Schönheit des Oberkörpers mehr leuchten zu lassen. Deshalb wird bei allen spätern Varianten das Motiv des Himations festgehalten (doch auch nicht immer ganz unverändert; ein Knoten im Wulst kommt vor, (s. la st. d. M. I fig. 13), während die Entblössung des Oberkörpers mit Bekleidung desselben, je nach dem Geschmack des Künstlers und den seiner Zeit abwechselt. Auch gab er der Statue die seitliche Wendung, um den schönen Körper so wenig wie möglich durch die Taube zu verdecken. Dem Typus drückte der Künstler seinen eigenen Stempel auf, welcher in den späteren Copien mehr oder weniger vollständig bewahrt wurde. Nur Alexandros hielt sich näher an den Stil des Phidiaschen Originals, weil er zu denen gehörte, welche der Verweichlichung der Kunst durch Wiederbelebung des hohen Stiles entgegenwirken wollten.

¹ Plut. Ehevorschr. 1.

² Plut. Quest. Rom. LXV.

³ Dodwel. Reise II, 1 S. 76 übers. v. Sickler.

⁴ René Ménard. Myth. Fig. 425.

⁵ Clarac II pl. 211. Man beachte besonders die letzte Figur rechts.

Vielleicht liessen sich auch andere antike Statuen z. B. der belvederische Torso, durch Annahme einer ähnlichen Kombination von Nachbildung der Formgebung einerseits und der Handlung anderseits erklären.

Nun entsteht die Frage: Konnte die Idee einer Ehegöttin sich vereinigen mit derjenigen einer Siegesgöttin? Pausanias erzählt die Veranlassung, weshalb das alte Schnitzbild der Aphrodite-Nikephore geweiht wurde. Hypermnestra in Argos hatte von ihrem Vater, Danaus, sowol wie ihre Schwestern, den Befehl erhalten, ihren Gemahl in der Brautnacht zu tödten. Sie hingegen, anstatt dem Befehle zu gehorchen, verhalf ihren Gemahl zur Flucht. Der Vater hierüber empört, liess sie ins Gefängniss setzen und klagte sie vor Gericht an. Sie wurde jedoch frei gesprochen und nun weihte sie der Aphrodite, deren Hülfe sie ihren Sieg zuschrieb, die Statue der Aphrodite Nikephore.¹ Man ersieht hieraus, dass es ein unblutiger Sieg war, auf welchen die Statue Bezug hatte, und dass sie als Beschützerin der Ehe geweiht war.

Wenn auf dem Relief mit dem Urteil des Paris (bei Overbeck a. a. O. n. 75) ein Eros mit einer Fackel zwischen Aphrodite und Paris steht, so werden wir diese Fackel auf die Hochzeitsfackel zu deuten haben, nach dem Ausdruck bei Apulejus, wo es heisst: Venus erschien (in der korinthischen Pantomime) zum Urteil des Paris, vorgetreten von Amorinen, welche brennende Fackeln trugen, als ginge sie zu einem Hochzeitfeste.²

In einem Vasenbilde, das Urteil des Paris vorstellend trägt Aphrodite einen Schleier. Stephani erklärt: »Aphrodite mit dem ihr als Beschützerin der Ehe zukommenden Schleier.«³

Bezeichnet der Typus der Venus von Milo und deren Repliken nicht nur die Siegreiche, sondern auch die Ehegöttin, so müssen die Gruppen Venus und Mars, in welchen dieser Typus vorkommt, nicht ein Liebes- sondern ein Ehepaar vorstellen. In der Tat erscheint dieses Paar auch sonst in Zusammenstellungen mit andern Götterpaaren. So schon auf dem archaischen Altarrelief, wo Aphrodite mit einer Taube auf der linken Hand Ares gegenüber steht und andre göttliche Ehepaare folgen.⁴ Ebenfalls auf einem volcenter Vasenbild im britischen Museum finden wir Ares und Aphrodite neben Zeus und Hera, Poseidon und Amphitrite und andern Götterpaaren inschriftlich bezeugt.⁵ In dem Tempel des Vulcan zu Athen stand neben dessen Bildsäule auch nicht die der Aphrodite, sondern der Minerva,⁶ wie wir eine ähnliche Zusammenstellung auf besagtem Altarrelief sehen.^{*} In den Adonis-Mysterien auf Kypros sowol wie zu Theben war Mars Venus Gatte.⁷

* Neuerdings hat man ja auch die im Parthenonsfriesen neben Hephaestos sitzende Göttin, welche man bisher auf Aphrodite deutete, als Athena anerkannt (s. Overbeck. Gesch. d. gr. Pl. I S. 444. 1894.).

¹ Paus. II, 19—21.

² Apul. Met. X.

³ Comptes-Rendus p. l'année 1861 p. 38.

⁴ Winckelmann. Abb. N. 31.

⁵ Gerhard. Gefässe u. Trinksch. Taf. H S. 54, Arch. Ztg 1847 S. 2.

⁶ Paus. I. 14. 4.

⁷ Engel. Kypros II. S. 85.

Pindar nennt Mars Venus Gemahl,¹ (vgl. Hes. Theog. 933 u. 945). Es erklärt sich hierdurch vollständig (s. S. 48) weshalb die Kaiserinnen den Typus der Venus von Milo wählten um sich neben ihren Gemahlen porträtieren zu lassen, und dass sogar einer Faustina der Jüngeren unter diesem Bilde, neben dem Marcus Aurelius von den jungen Eheleuten geopfert werden konnte.²

Wer nun von den beiden Künstlern, Skopas oder Praxiteles, die Umwandlung der Ehegöttin in eine Aphrodite-Nikephore vorgenommen hat, nur dem Stile nach festzustellen, dürfte für uns unmöglich sein, da die Alten, welche die Originale vor Augen hatten, oft nicht wussten wer von beiden das eine oder das andre Werk geschaffen hatte. Ihr Stil muss also grosse Aehnlichkeit gehabt haben. Wir müssen deshalb andre Umstände mit zu Hülfe nehmen. So viel können wir jedenfalls voraussetzen, dass es nicht eine, von keinem Schriftsteller erwähnte Venusstatue ist, welche wir zu suchen haben, da ein so weit verbreitetes, oft reproducirtes Kunstwerk, sicherlich ein hochberühmtes gewesen sein muss.

Wir werden daher die uns von den alten Schriftstellern genannten Venusstatuen der beiden, in dem vierten Jahrhundert berühmtesten Venusbildnern durchzugehen haben.

In »la statue d. M.« II p. 92 äusserte ich: »Die Venus von Milo besitzt in hohem Grade Marmortechnik, wohingegen die Venus von Capua ein Original aus Bronze vermuten lässt, wie die Statue aus Brescia ja wirklich aus Bronze ist.« Furtwängler³ und Heydemann⁴ nehmen auch ein Original aus Bronze an.

Obgleich nun Alexandros nicht die Bronzetechnik nachgeahmt, sondern die Kunst des Phidias studirt und nach dem lebenden Model seine formvollendete Statue geschaffen hat,⁵ so hat er doch ihre Handlung nach demselben späteren Original, welches auch allen übrigen Repliken zu Grunde liegt nachgebildet. Die Composition ist bei ihnen allen in zu vielen Einzelheiten übereinstimmend um, für die Handlung, zwei verschiedene, berühmte Originale annehmen zu können. Ich führe nur an: die Anpressung des rechten Oberarmes an die Brust, die Höherstellung des linken Fusses, das in einen Wulst um die Hüften gelegte Himation, die Wendung des Körpers von rechts nach links u. s. w.

Von Skopas sind uns drei Venusstatuen genannt. Die Eine stand in Elis. Sie war zwar aus Bronze, sass aber auf einem Bock. Von dieser kann selbstverständlich hier keine Rede sein.

¹ Pyth. IV, 87.

² Dio Cassius 71, 31.

³ A. a. O. S. 414.

⁴ Pariser Antiken S. 9.

⁵ Anm. Wer einen Widerspruch darin findet: in dem Phidiasischen Stil und nach dem lebenden Model zu arbeiten, der besuche ein Maleratelier für Schüler und er wird finden, dass alle nach demselben Model malen, und dennoch die Manier ihres Lehrers nachahmen.

Sodann eine auf Samothrake mit Pothos gruppiert. Urlichs hat wol recht, wenn er sagt: »Ihr Tempel war zu entlegen um zu häufigen Copien Anlass zu geben,«¹ geschweige denn zu einer so grossen Verbreitung wie die unserer Venus-Victrix. Zudem war sie aus Marmor,² und wir suchen ein Vorbild aus Bronze.

Eine dritte Statue von Skopas befand sich in Rom, und Plinius spendet ihr grosses Lob. Er erhebt sie sogar über die knidische Aphrodite. Aber erstens sagt er, dass sie nackt sei, welche Aeusserung, verstärkt durch den Vergleich mit der nackten Knidierin es nicht zulässt, sie für halb-bekleidet zu halten. Ausserdem sagt er, dass diese Statue trotz ihrer Schönheit wenig bemerkt worden sei. Das Vorbild der Venus von Milo und der Venus von Capua muss aber in hohem Grade Aufmerksamkeit erregt haben. Ueberdies war sie aus Marmor.³

Noch eine Venus war in Rom, von der man aber nicht wusste ob sie von Skopas oder Praxiteles war. Sie stand im Tempel des Friedens von Vespasian errichtet, und Plinius sagt von ihr, dass sie der Kunst der Alten würdig war. Für diese Statue spricht der Umstand, dass man nicht wusste ob sie von Skopas oder Praxiteles war, denn gleiche Unsicherheit herrscht hinsichtlich des mel. Typus. Sodann dass sie im Tempel des Friedens aufgestellt war, da Venus in den Gruppen mit Mars eine friedliche Bedeutung hat. Der Ausdruck, dass sie der Kunst der Alten würdig war, könnte vielleicht vermuten lassen, dass sie bekleidet war. Ihre Aufstellung in Rom ist relativ spät; auch sie war aus Marmor.⁴

Versuchen wir es mit den Venusstatuen des Praxiteles, von dem wir wissen, dass er ältere Meisterwerke zu Vorbildern benutzte.⁵

Die knidische Venus war völlig nackt und aus Marmor.⁶

Von der Venus auf Kos wissen wir, dass sie bekleidet und ebenfalls aus Marmor war.⁷

Die Aphrodite in Thespiæ, welche nach der Phryne, deren Bildsäule zwischen ihr und dem Eros stand, gebildet war,⁸ genoss wol Ansehen, doch nicht so grossen Ruf der Schönheit, wie dieser Eros. Auch sie war aus Marmor.⁹

Sodann war von Praxiteles eine Aphrodite in Troas, Alexandria. Wir wissen nicht ob sie aus Erz oder Marmor war; wir wissen nur, dass sie in einem Adonisheiligtume stand. Würde

¹ Urlichs. Skopas Leben u. Werke S. 105.

² Plin. XXXVI, 4, 13.

³ Ib. c. 4 § 14 u. 15.

⁴ Ib.

⁵ Kékulé. Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes.

⁶ Plin. 36, 4, 9 ff.

⁷ Ib.

⁸ Alciph. Epist. Tom. II p. 219. ed. Wagn.

⁹ Paus. IX, 27.

eine Aphrodite-Nikephore, eine Ehegöttin, in einem Adonisheiligtume passen? Ich bezweifle es. Diese Aphrodite wird auch nur von Stephanos Byzanz unter '*Ἀλεξανδρεία*' und ohne Epitet genannt. Sie gehörte also nicht zu seinen berühmteren.

Noch eine Venus des Praxiteles wird uns genannt. Diese war aus Bronze und stand vor dem Tempel der Felicitas in Rom. Plinius sagt von ihr: dass sie des Praxiteles' in der ganzen Welt berühmten marmornen Aphrodite gleichkäme. Er sagt hier nicht, dass sie nackt sei, wie bei der Aphrodite des Skopas, aber der Vergleich mit der unbekleideten Knidierin lässt uns vermuten, dass sie es wenigstens zum Teil war. Da Praxiteles gleichzeitig eine völlig nackte und eine völlig bekleidete Aphrodite geschaffen hatte, so konnte er auch eine halbbekleidete gemacht haben. Sie verbrannte mit dem Tempel der Felicitas und stand also wol in unmittelbarer Nähe irgendwo gegen die Wand der Vorderseite. Der Brand ereignete sich unter der Regierung des Kaisers Claudius.¹

Nun könnte man fragen: Wie konnten Künstler in den Gruppen des Hadrian und der Sabina und des Marcus Aurelius und der Faustina Repliken einer verbrannten Statue machen? Darauf kann man antworten, dass wahrscheinlich schon vorher zahlreiche Abgüsse in Bronze existierten, und dass die Gruppe, Mars und Venus, vor dem von Augustus errichteten Tempel des Mars Ultor,² wol schon eine Replike enthielt. Die Aufstellung dieser Venus vor dem Tempel der Felicitas würde besonders gut passen, wenn sie eine Venus-Victrix war; denn in Amiternes wurde diese Göttin an den Festen mit der Felicitas und der Honor und Virtus zusammen, in einem marmornen Tempel gefeiert.³ Noch mehr bezeichnend ist es, dass sie mit den Musen zusammengestellt wurde,⁴ denn wir fanden es im Vorhergehenden wahrscheinlich, dass eine Replike der Venus von Milo in dem ursprünglichen Kultort der Venus-Victrix, Argos, als Göttin der musischen Wettkämpfe verehrt wurde. (S. S. 56.)

Diese Venus des Praxiteles konnte also das Vorbild der Venus von Milo und deren Repliken gewesen sein.

Wo befand sie sich bevor ihrer Aufstellung in Rom?

Ich habe schon im zweiten Teil von la statue de Milo, Korinth angenommen.

Als Pausanias diese Stadt besuchte, waren die besten Statuen, die sich dort befunden hatten, nach Rom entführt worden, und »nirgends,« sagt er, »war der Reichtum an Kunstwerken so bedeutend gewesen.«⁵ »Die grösste Anzahl und die schönsten Weihgeschenke, welche sich in Rom befinden, sind von Korinth dorthin gekommen.«⁶ Auch der Apollo Sauroktonos des Praxiteles

¹ Plin. XXXIV, 19, 20.

² Lucr. III, 954. Ovid. Trist. II, 296.

³ S. S. 45.

⁴ Cicero in Verres IV, 2, 4.

⁵ Paus. II, 2.

⁶ Strabo VIII. La statue d. M. p. 91.

hatte sich in Korinth befunden.¹ Es ist daher höchst wahrscheinlich, dass diese reiche Stadt, wo der Venuskult eine so grosse Rolle spielte, eine Venus von dem berühmten Venusbildner besessen hatte, und dass diese von Mummius nach der Zerstörung der Stadt mit den übrigen Statuen nach Rom entführt wurde.²

In Korinth befand sich ein Tempel der Venus auf der Burg, Akrokorinth, ein Gymnasion in der Stadt, ein anderes berühmtes im Kraneion,³ wo auch ein Tempel der Venus Melainis (der Dunkeln) war, deren Statue Pausanias nicht erwähnt. Sodann ein Tempel in der Hafenstadt Lechäum (wo sie mit den Musen und Poseidon verehrt wurde) und ein Tempel in Kenkräa. Eine Münze von Korinth trägt einen Venuskopf mit Stephane, welcher denselben Typus, wie den der Venus von Milo hat. (Taf. IV. Fig. 28.) Die Münze stammt von 350—338 v. Chr.⁴ Da Praxiteles von 365—335 blühte, so könnten die Zeitangaben nicht besser passen.

Dass die Venus in Korinth eine in den Wettkämpfen Siegverleihende war, haben wir schon Seite 45 angeführt.

Von Korinth aus konnte der Typus auch anderweitige Verbreitung gefunden haben; denn diese Stadt betrieb einen bedeutenden Handel mit ausgezeichneten Statuen, besonders Götterbilder aus Marmor und Gold, und Gold und Elfenbein auf Kleinasien.⁵

Im Jahre 146 v. Chr. verbrannte Mummius Korinth und führte die Kunstschatze nach Rom. Vier Jahre später wurde die Venus des Praxiteles nebst den Thespiaden vor dem Tempel der Felicitas aufgestellt.⁶

Die Statue des Sauroktonos von Praxiteles kommt auf einigen Münzen aus Mysien anstatt an den Baumstamm, an einen Pfeiler lehrend vor, wie schon S. 26 angemerkt ist. Ich lenke die Aufmerksamkeit nochmals auf diese Münzen (Taf. III. Fig. 11.), weil hier eine auffallende, von mir erst nachträglich bemerkte Analogie mit meiner Restauration der Venus von Milo bemerkbar ist. (Vgl. Taf. III. Fig. 15.) Wir finden hier den aufgestützten linken Arm, die daneben stehende Säule, eine ähnliche Bewegung im Oberkörper (stärker prononciert in der Statue des Sauroktonos) und ähnliche Linienführung der linken und der rechten Seite.

Die Uebereinstimmung in der Composition spricht für die Annahme, dass die Statuen dieser Gottheiten, welche auf uns gekommen sind, mehr oder weniger freie Nachbildungen nach Werken des Praxiteles sind.

Für Praxiteles spricht nun auch der S. 11 erwähnte Kopf aus Tralles. Benndorf sagt von ihm: »Die Venus von Tralles sieht trocken aus neben dem Hermes von Olympia, aber sie steht

¹ Martialis. Saur. Corinth. V, XIV.

² La st. d. M. p. 91.

³ Krause. Hellenika S. 706 II § 13.

⁴ Cat. of gr. coins. Corinth. pl. X.

⁵ Philostr. Vit. Apol. Tyan. V. 20.

⁶ Dio Cassius. fragm. ed. Dind. 76.

ihm in der Formgebung näher. Der Schnitt des Profils, die ganze eigentümliche Accentuierung der Nasenflügel, der sehr kleine Mund, die kurze Oberlippe und selbst das Grübchen am Kinn, bieten so bestimmte Anklänge, dass man ihr Original derjenigen Zeit und Schule, Kühnere würden sagen sogar derjenigen Hand zugehörig glauben möchten, der wir den Hermes von Olympia verdanken.»¹ Furtwängler bestätigt dieses Urteil, indem er sagt: »Sein Künstler hat sich offenbar Praxiteles zum Vorbild genommen.« Aber er findet es unrecht diesen Kopf auf ein mit der Melierin gemeinsames Original zurück zu führen, indem er mit dem Kopfe von der Venus von Milo nur ganz allgemeine Züge gemeinsam habe.² Ich kann jedoch nicht finden, dass man grössere Uebereinstimmung beanspruchen könne, bei Repliken, von denen die eine allgemein als eine freie Nachbildung angesehen wird, wohingegen die andre eine wirkliche Copie des Originals sein dürfte, wofür die von Benndorf angemerkte Trockenheit spricht. Die Aehnlichkeit zwischen diesen Köpfen ist besonders in der Ansicht von vorne bemerklich. Durch Otto Benndorfs freundliches Entgegenkommen bin ich im Stande meinen Lesern Lichtdrucke nach guten Gipsabgüssen beider Köpfe, sowol von Vorne wie von der Seite aufgenommen, vorlegen zu können. (Taf. IV. Fig. 30, 31, 32 u. 33.) Die Haltung des Kopfes im Verhältniss zum Halse, die Uebereinstimmung in der Erhöhung der linken und Senkung der rechten Achsel, lassen vermuten, dass nicht bloss derselbe Typus, sondern auch dieselbe Handlung dargestellt war. Der Blick der Venus von Milo ist wol etwas mehr gesenkt wie bei der Venus von Tralles, aber vielleicht war der Oberkörper der Letzteren etwas mehr vornüber gebeugt. Im Profil (31 u. 32) macht sich an der Nase eine Unähnlichkeit bemerkbar; aber ein Stück von zwei fünftel der Länge war von der Nase der Venus von Milo abgestossen, und wurde in Paris conventionel, nach dem Schema antiker Nasen restaurirt. »Die Nasenlöcher (les narines) sind erhalten«, sagt Clarac.³ Diese erstrecken sich aber nicht so weit nach vorne als es scheint, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man diesen Teil von unten aufmerksam betrachtet. In Fig. 34 habe ich das conventionel restaurirte Stück mittelst Durchzeichnung nach der Venus von Tralles korrigirt, wodurch die Aehnlichkeit frappanter wird. Schon 1878 habe ich in »la statue de Milo« I p. 6 in Bezug auf die Restauration der Nase angemerkt, dass dieselbe ursprünglich wahrscheinlich einen mehr individuellen Charakter gehabt habe.

Tralles war eine Colonie von Argos. Die hier abgehaltenen olympischen Festspiele sind nur durch römische Münzen und Steininschriften aus der Kaiserzeit bekannt. Es wurden hier auch Pythien und Augusteen gefeiert. Das Gymnasion daselbst wurde durch ein Erdbeben zerstört.⁴ auch war da ein berühmter Tempel der Victoria.⁵

¹ Arch. Epigr. Mittheil. 1880 Heft 1. S. 72.

² A. a. O. S. 651.

³ Notice p. 21.

⁴ Krause. Olympia S. 233 ff.

⁵ Strabo XIV S. 446.

Konnte aber überhaupt Praxiteles ein Motiv aus dem Urteil des Paris behandelt haben? Man behauptet ja, dass diese Fabel späten Ursprungs sei, und dass namentlich der Apfel erst so spät in der Sage vorkam, dass der Meister des Originals der mel. Statue, nach Einigen der Venus von Milo selbst, ihn nicht gekannt haben könne.¹

Was das Alter der Sage betrifft, so kommt sie ja schon in dem alten, leider fragmentirten Gedichte, Kypria, vor. Später hat Sophokles sie in seinem Drama »Krisis« so wie Euripides, in mehreren seiner Dramen behandelt.

Was die Kunstdarstellungen betrifft, so war die Sage schon auf dem Kasten des Kypsilos verwendet. Die alte erklärende Inschrift lautete:

»Hier führt Hermes dem Paris vor die Athene und Hera
Auch Aphrodite, damit er entscheide den Streit der Schönheit.«²

Den Worten nach sollte man annehmen, dass Paris auch mit dargestellt war, welches man jedoch gewöhnlich nicht tut. Auf einer archaischen Vase kommt nicht nur, wie das sehr häufig ist, die Hinführung der drei Göttinnen durch Hermes vor, sondern Paris ist auch mit dargestellt wie er sich dem Auftrage durch schnelle Flucht zu entziehen sucht.³

Der Bildhauer Euphranor, welcher von 375—335 v. Chr. blühte, hatte einen Paris aus Bronze gemacht, welcher sowol der Idee des Richters der Göttinnen, des Liebhabers der Helena und des Mörders des Achilles entsprach.⁴ Bei dem geringen Grad des mimischen Ausdrucks, welche wir gewöhnlich an den Köpfen der antiken Kunst wahrnehmen, ist es unwahrscheinlich, dass diese verschiedenen, so schwer zu vereinigende Eigenschaften nur im Gesichtsausdruck zu erkennen waren. Bekleidung und Attribute werden dazu mitgeholfen haben, und so dürfen wir vermuten, dass Paris, als Richter, den Preis für die Siegerinnen im Schönheitskampfe gehalten habe.

Hatte Euphranor, welcher ein älterer Zeitgenosse des Praxiteles war, den Paris als Richter dargestellt, so lag es nahe, dass Praxiteles die Aphrodite als Siegerin alleine darstellte.

Was nun den Apfel als Siegespreis betrifft, so sehen wir, dass in dem Zuge der drei Göttinnen auf einem Vasenbilde mit schwarzen Figuren, der bärtige Hermes den Apfel hält.⁵ Auf einem etr. Spiegel reicht Hermes, auf Paris' Weisung, der bekleideten, mit Armbändern und Stephane geschmückten Aphrodite den Apfel.⁶ Das oben erwähnte Relief, wo die bekleidete siegreiche Aphrodite Taube und Apfel hält soll aus bester Zeit sein. Wenn der Apfel so selten in den Vasenbildern vorkommt, so könnte dieses vielleicht seinen Grund darin haben, dass man diese

¹ Fränkel. Arch. Ztg. 1874 S. 39.

² Paus. V, 19.

³ Abgeb. Journal of hell. stud. 1887. pl. LXX.

⁴ Plin. 34, 27.

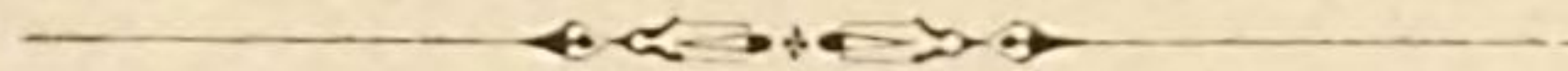
⁵ Welcker. A. D. V. S. 384 n. 10.

⁶ Klügmann u. Körte. Etr. Spiegel Taf. 100.

Vasen zu Preisen in verschiedenen Agonen, in welchen verschiedenartige Preise ausserdem verabreicht wurden, anwenden wollte. Sollte man es dennoch unwahrscheinlich finden, dass Praxiteles eine Apfelhaltende Aphrodite als Nikephore geschaffen haben könnte, so wird man jedenfalls zugeben, dass er eine Taubeaussendende Aphrodite ohne Apfel hat schaffen können, und dass dieser eine Zugabe von Alexandros sein könnte, da Taube und Apfel für Melos, zufolge des Mythos gleiche Berechtigung hatten. Goeler v. Ravensburg sagt: »Diese, wie so viele andere auf der Etymologie beruhende Sage ist für uns aus einem Grunde wichtig: da sie offenbar den Aphroditecult auf Melos erklären wollte,«¹ und ich setze hinzu: erklären wollte weshalb Aphrodite auf Melos sowol Apfel wie Taube hielt. Zu der Zeit des Alexandros war der Apfel als Schönheitspreis sicher allgemein bekannt.

Etwas ganz positiv Sicheres über das Original der Venus von Milo beizubringen, dürfte bis jetzt kaum möglich sein. Sollte es jedoch einem mehr erfahrenen Archäologen, als ich es bin, geleitet durch meine Restauration gelingen, so würde ich mich für meine Bemühungen hinlänglich belohnt fühlen.

¹ Goeler v. Ravensburg. Die V. v. M. S. 6; s. S. 34.



Verzeichniss der Illustrationen.



Lichtdruck der Restauration.

Taf. I.	Fig. 1.	Die Debay'sche Zeichnung; nach dem Kupferstich in Claracs Notice.
» II.	» 2.	Plinthe der Venus von Capua; nach Museo Borbonico III, Taf. LIV.
» »	» 3.	Plinthe der sogenannten Leda im Berliner Museum; nach eigenh. Skizze.
» »	» 4.	Die feste Plinthe; nach Overbeck. Festschrift. Leipzig 1886—1887, S. 30 Fig. 1.
Im Texte.	» 5.	Bruchfläche der linken Schulter; nach Photographie.
» »	» 6.	Ansatzfläche und Bruch des linken Oberarmes; nach Photographie.
» »	» 7.	Richtung des linken Oberarmes mittelst des Halters; nach eigenhändiger Zeichnung.
» »	» 8.	Henkes Restauration; nach Zeitschrift für bildende Kunst 1886. S. 224.
» »	» 9.	Der linke Oberarm; nach Photographie.
Taf. III.	» 10.	Meine erste Restauration; nach st. d. M. II.
» »	» 11.	Münze mit dem Apollo Sauroktonos; nach Overbeck Kunstm. Apollo. Münztafel IV n. 41.
Im Texte.	» 12.	Bruchfläche der linken Hand; nach eigenhändiger Zeichnung.
» »	» 13.	Die restaurirte linke Hand; nach eigenhändiger Zeichnung.
Taf. III.	» 14.	Restauration der Venus von Milo; nach Photographie von ihrer rechten Seite aufgenommen.
» »	» 15.	Dito nach Photographie von ihrer linken Seite aufgenommen.
» II.	» 16.	Huldigung der siegreichen Aphrodite. Vasengemälde nach Creuzer. Deutsche Schriften 1846. Th. I. Abth. II, 1.
» III.	» 17.	Aphrodites Toilette; nach Böttiger, Sabina I S. 183. Gori, Mus. Florent. T. I. Class. IV, tab. 82, 3.
» II.	» 18.	Aphrodite von Korinth und Artemis Laphria; nach Vaillant, Num. ær. imper. I, S. 311.
» »	» 19.	Schildhaltende Venus mit Vorderteil eines Pferdes auf dem Schilde. Ib S. 267.
» »	» 20.	Münze des Septimus Severus; nach Ny III. Tidn. 1878 S. 106. Haltung des Körpers u. Kopfes ist unrichtig; vgl. Head, Catalog of gr. coins, Corinth Pl. XXI n. 14 (schwer zu copieren).
» »	» 21.	Schild der Venus Nikephore auf Münze der Faustina d. J.; nach Clarac IV Pl. 596. N. 1293.

- Taf. II. Fig. 22. Helios und Venus; nach Montfaucon. *L'antiquité expliquée* T. II, 2. Pl. CLVII.
 » » » 23. Gemme mit Schildhalterin; nach Millingen. *Anc. uned. mon.* 1826. Pl. 5. Fig. 3.
 » III. » 24. Herme von Milo; nach Photographie.
 » » » 25. Terpsichore; nach Furtwängler. *Meisterwerke*. S. 623. Fig. 123.
 » II. » 26. Venus auf dem Schilde schreibend; nach Mitth. d. deutsch. arch. Inst. in Athen II, S. 134.
 » » » 27. Kopf des Geschichtschreibers auf dem Sarkophag der neun Musen; nach Photographie.
 » » » 28. Kopf des Greises in der Mitte der Gruppe am Deckel desselben Sarkophages; nach Photographie.
 » IV. » 29. Münze mit Venuskopf aus Korinth; nach *Cat. of gr. coins. Corinth.* Pl. X N. 17.
 » » » 30. Lichtdruck des Kopfes der Venus v. Milo, en face.
 » » » 31. Dito Kopf der Venus von Tralles, en face.
 » » » 32. Dito Kopf der Venus von Milo, profil.
 » » » 33. Dito Kopf der Venus von Tralles, profil.
 » » » 34. Profil der Venus von Milo, mit eigenhändig korrigirter Nase.
 » I. » 35. Venus victrix, Nach Mus. Florent. Pl. VXXII. Fig. III (Nachträglich).

Druckfehler.

S. 2.	Linie 10 v. u.:	ihm	lies: ihn.
„ 7.	„ 14 v. o.:	nichts	„ nicht.
„ 16.	„ 15 „ „	för	„ für.
„ 33.	„ 6 v. u.:	Taubenauss.	„ Taubeauss.
„ 35.	„ 2 v. o.:	Erbachsen	„ Erbachschen.
„ 35.	„ 10 v. u.:	die halbnackte	„ der halbnackten.
„ 44.	„ 17 v. o.:	Di	„ Die.
„ 58.	„ 11 „ „	dem r. Ober.	„ den r. Oberarm
„ 58.	„ 11 „ „	der Hand	„ die Hand.



35

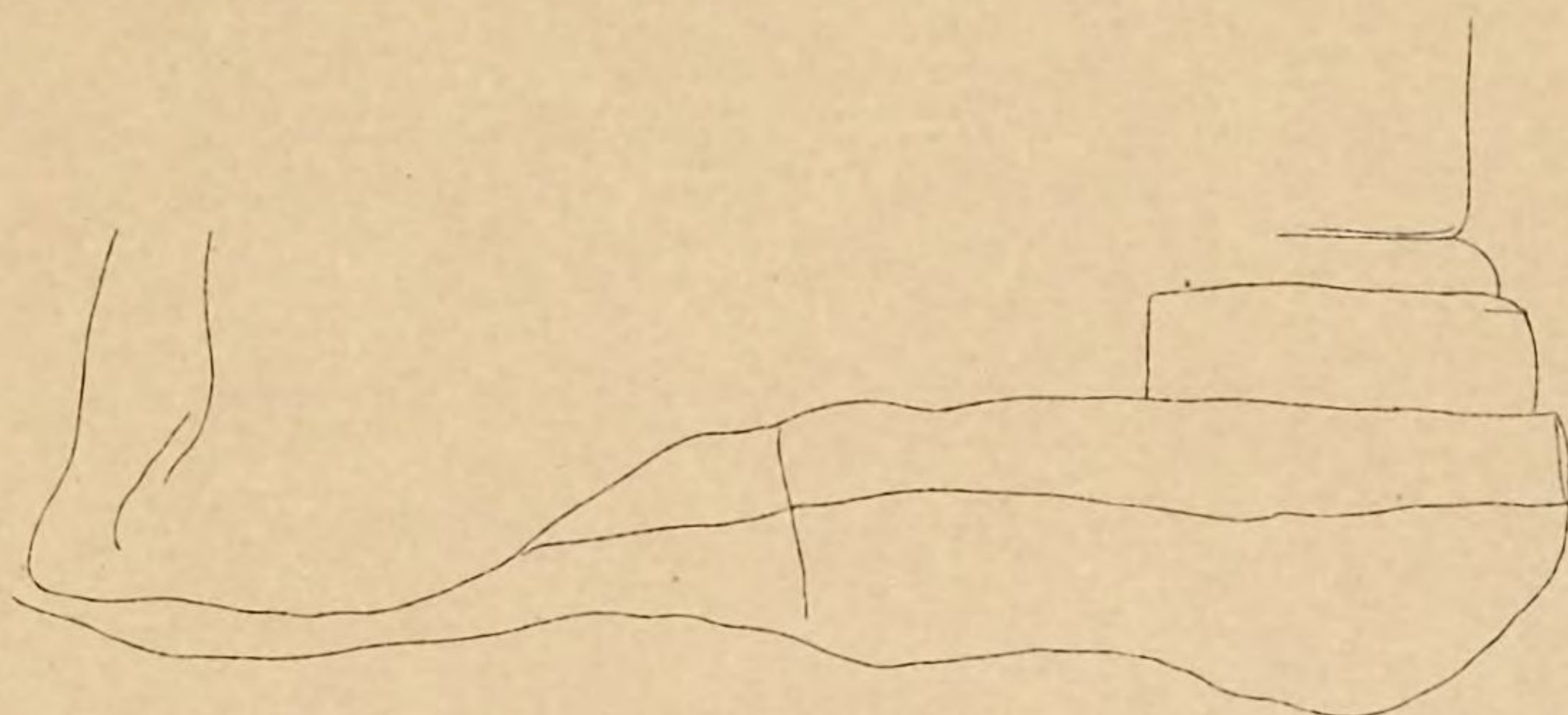


5°

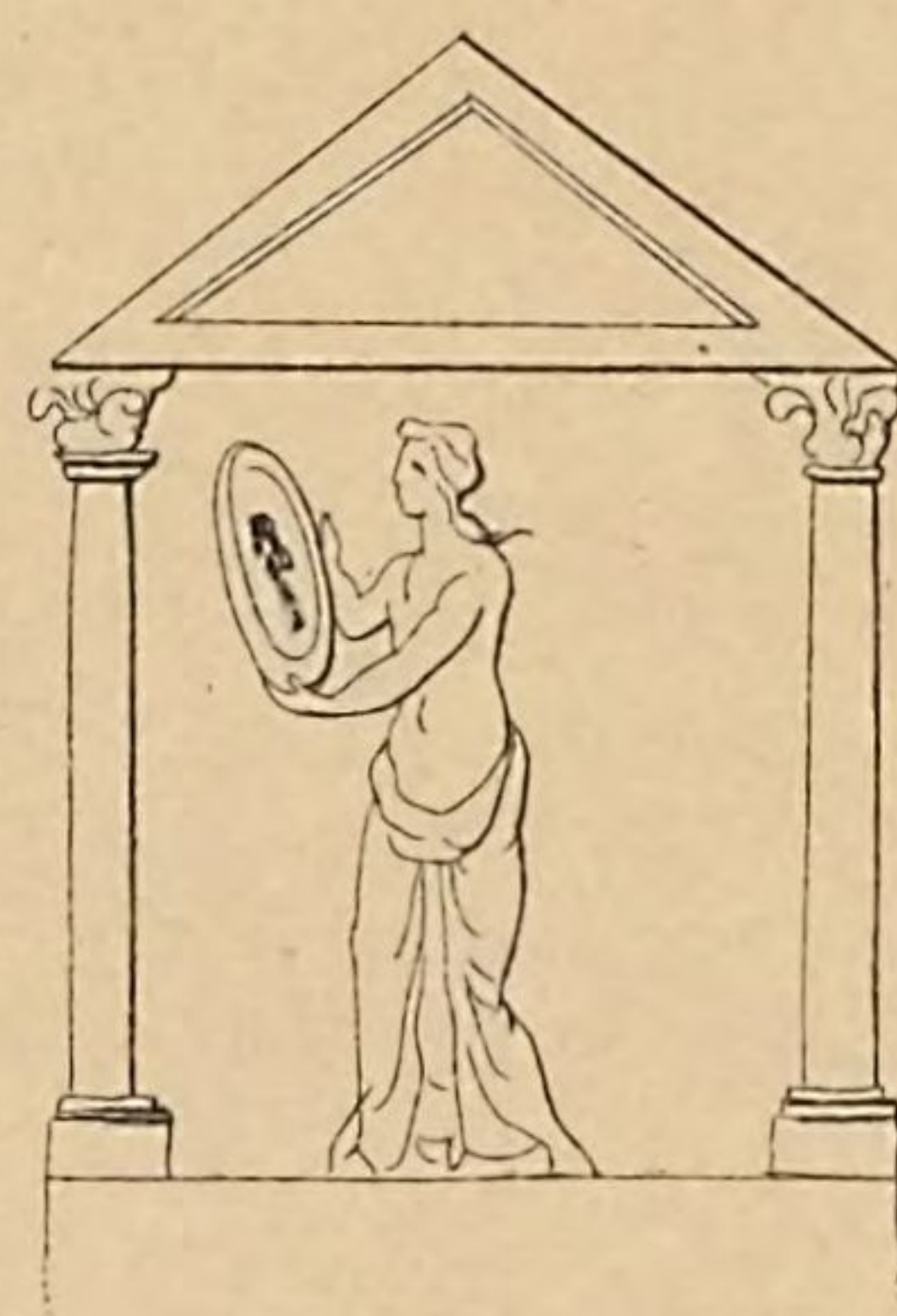
1



23



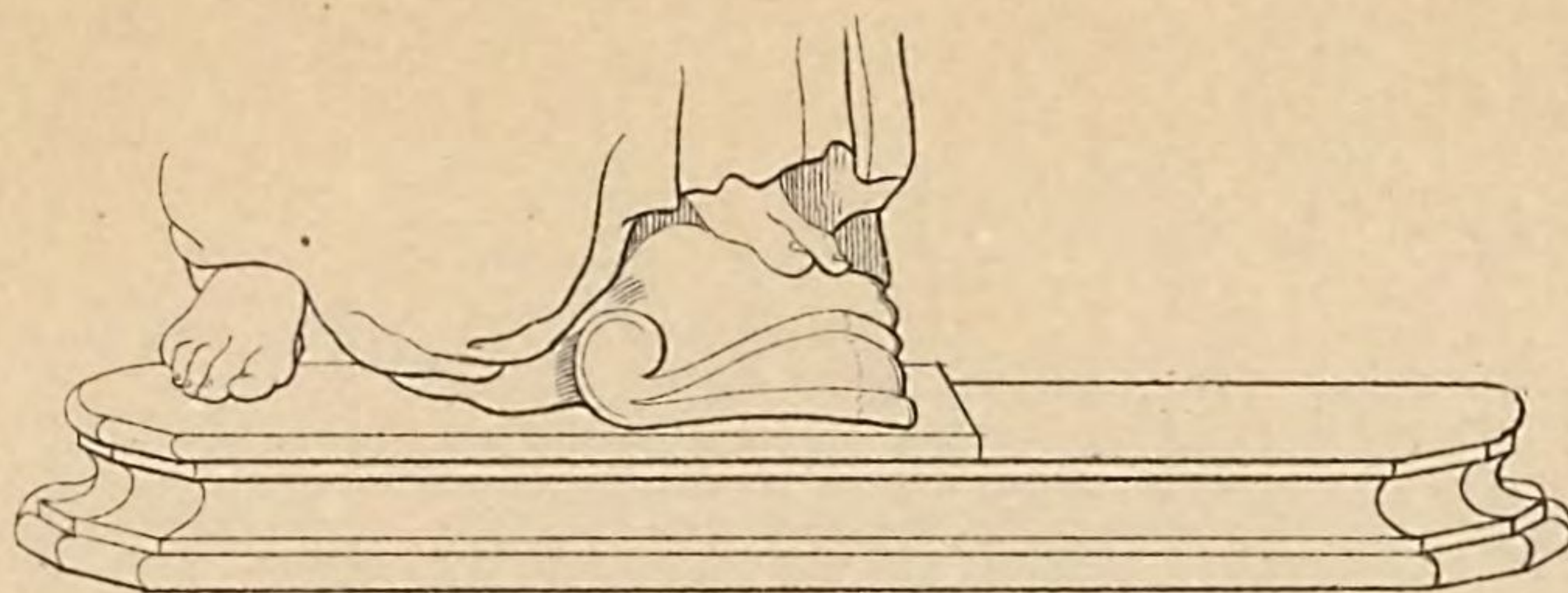
3



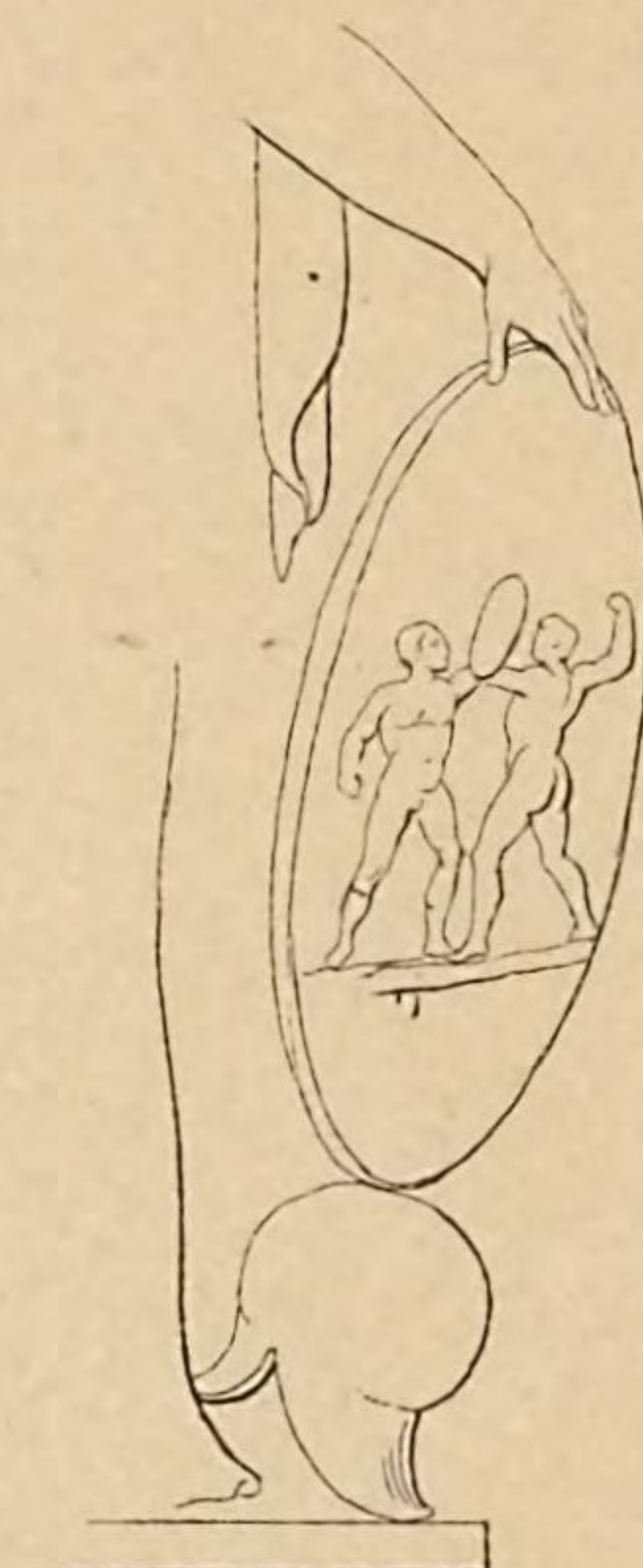
19



18



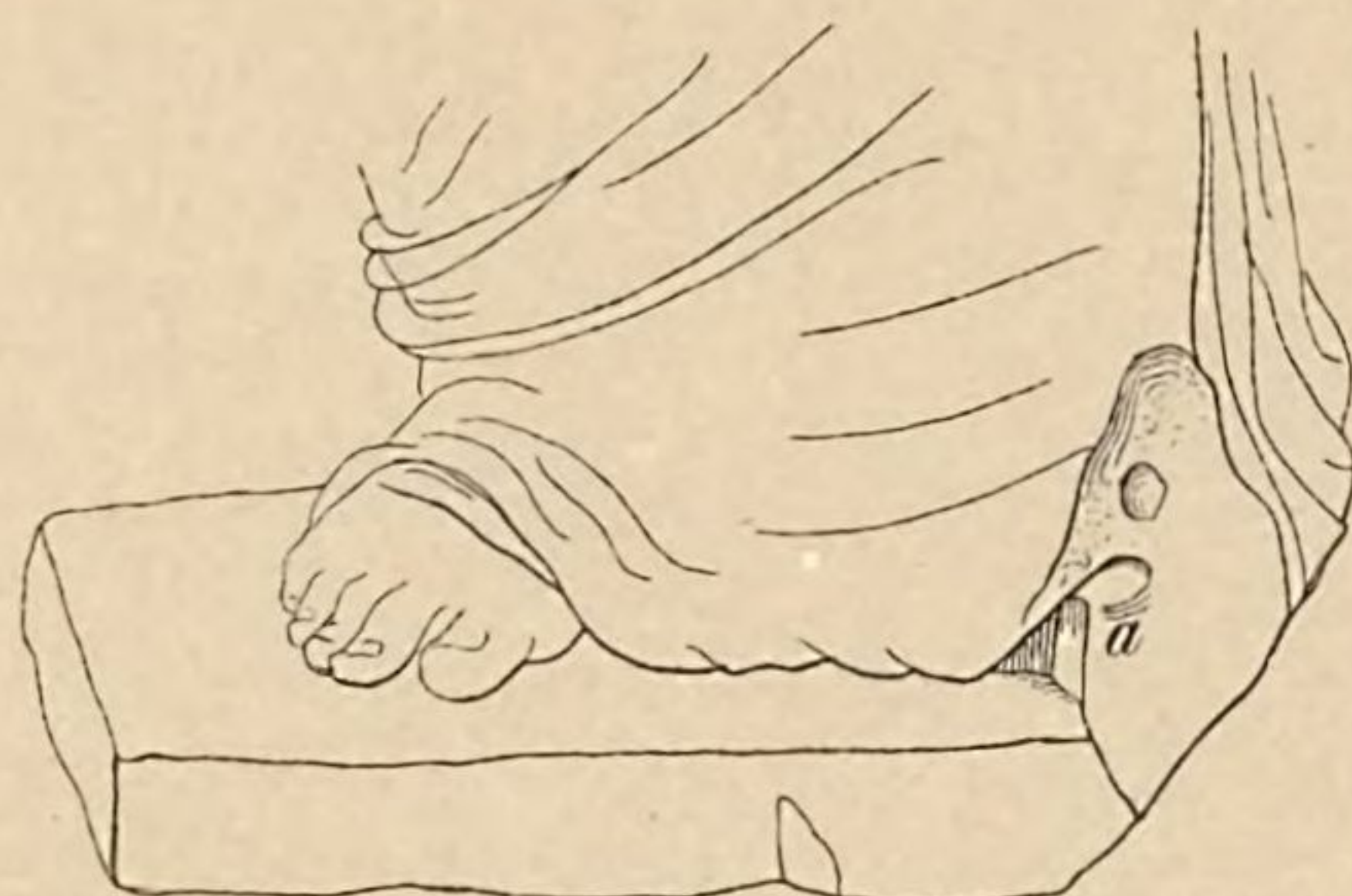
2



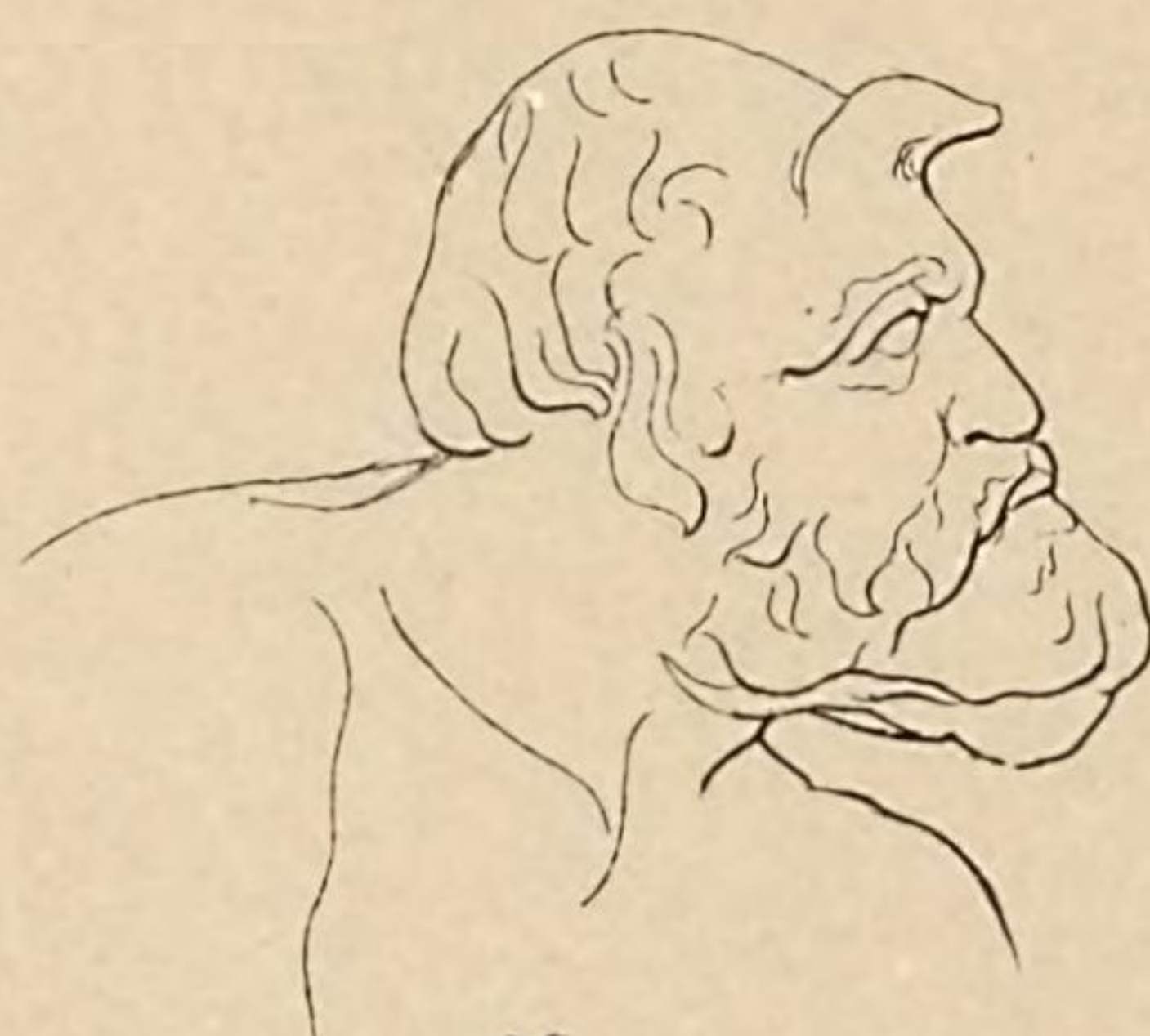
21



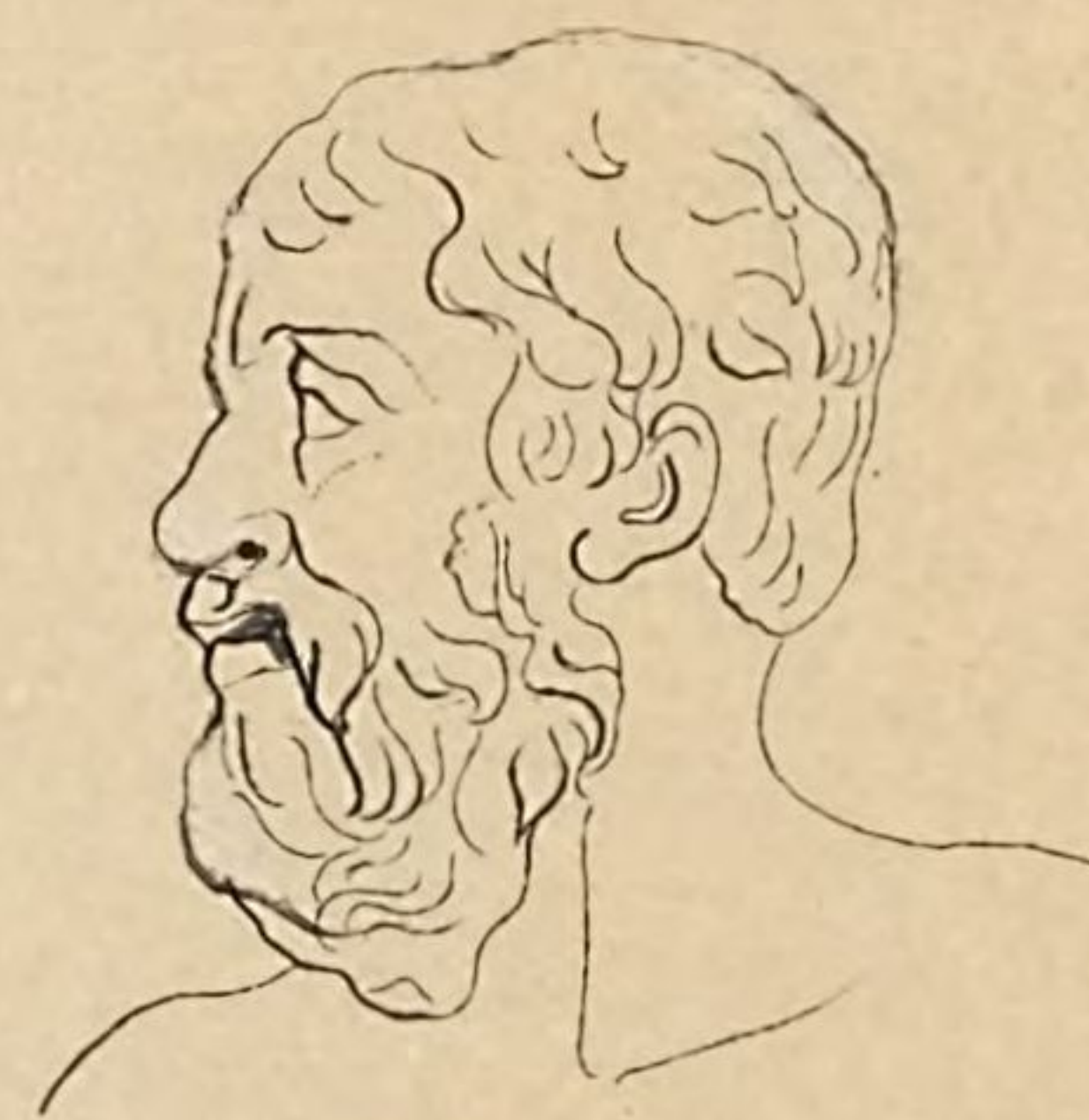
26



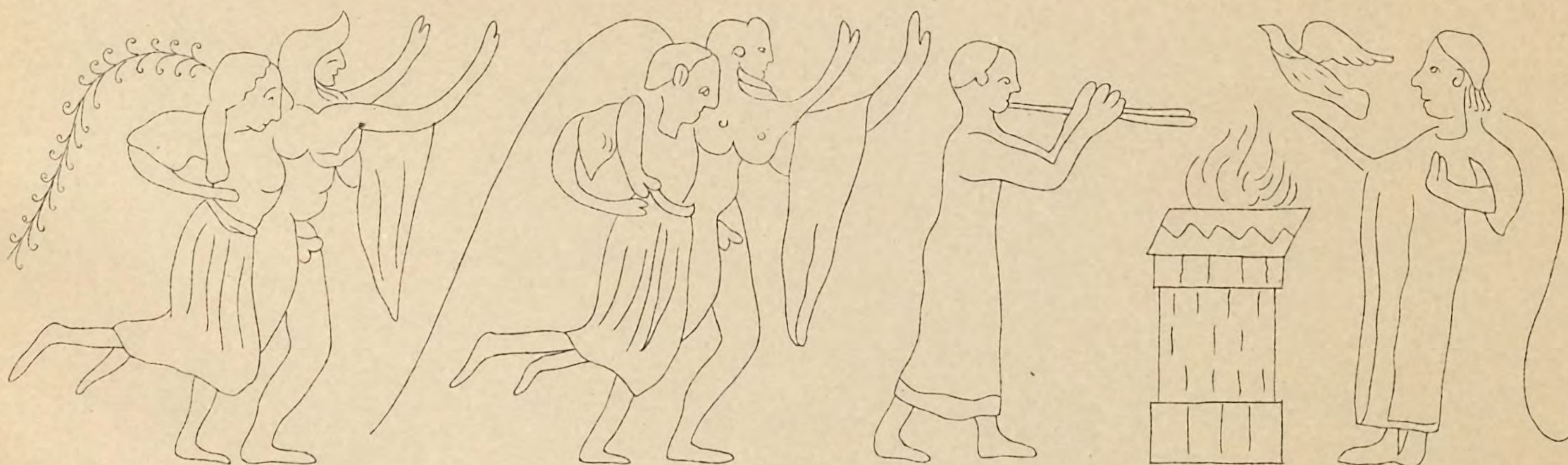
4



28



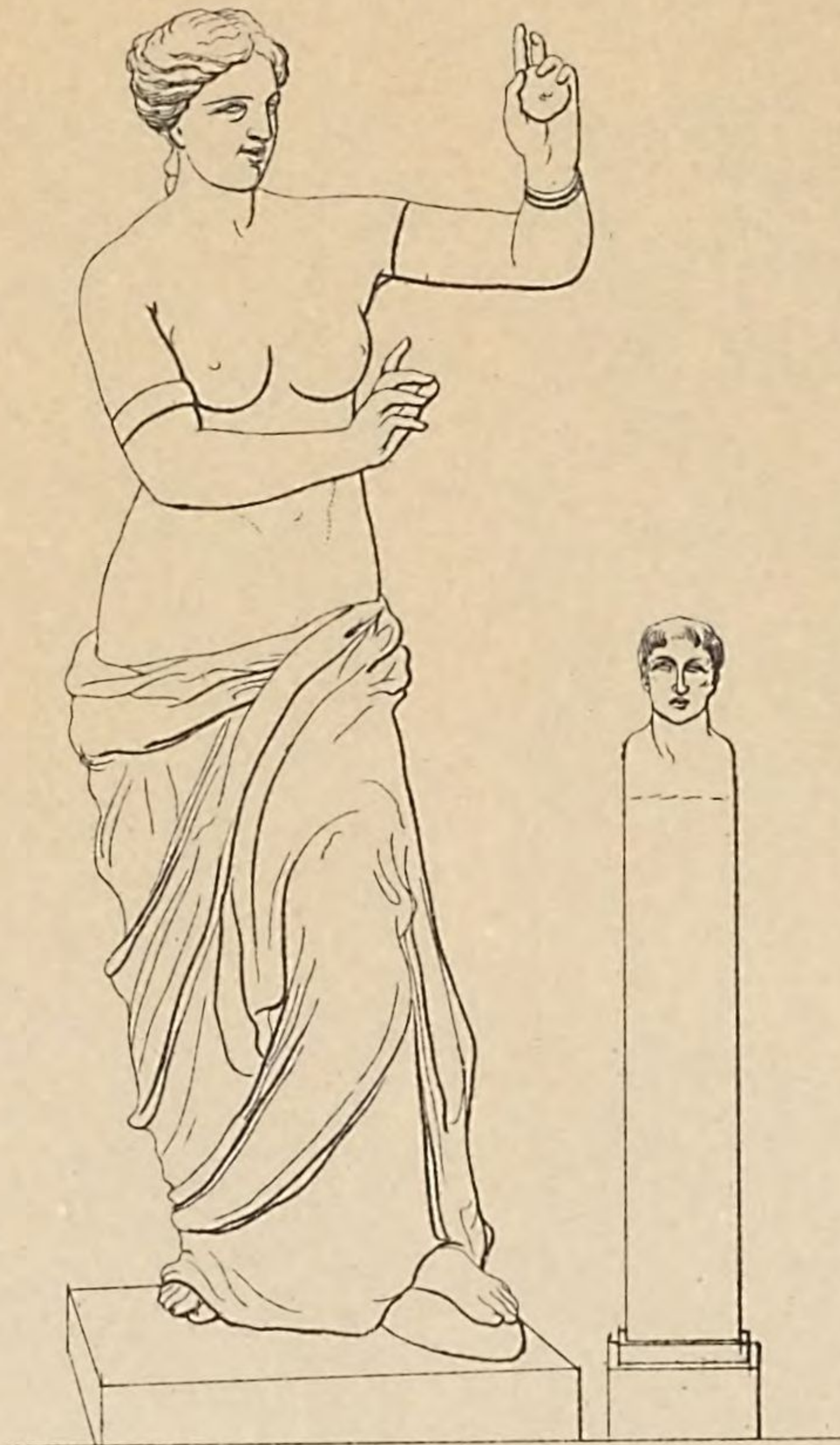
27



16



15



10



14



11



20



24



25



17



22



30



31



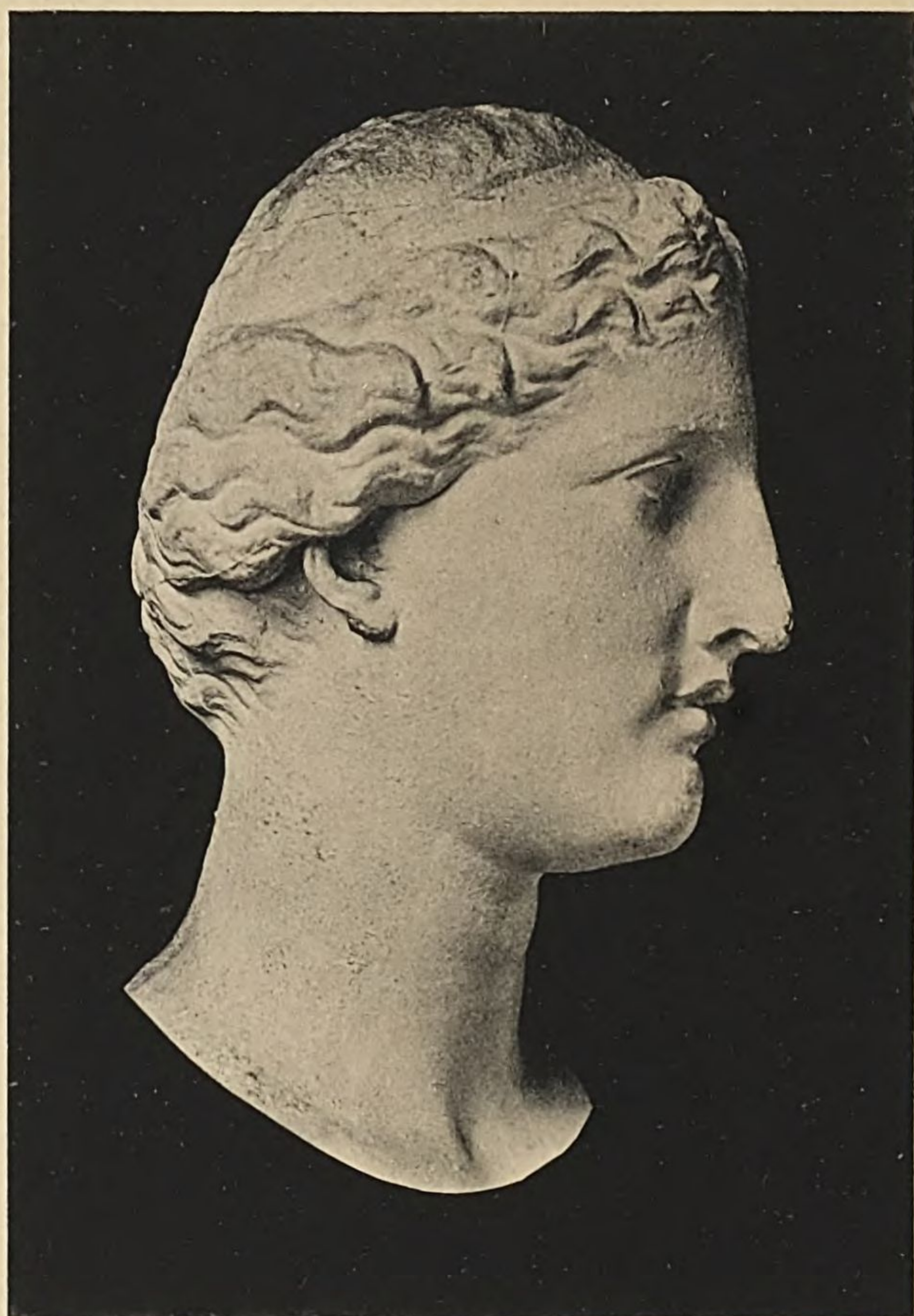
32



34



29



33

Saloman, Geskel

Die Restauration der Venus von Milo

Stockholm 1895

4 Arch. 173 f

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11470692-1